

Cuerpos performativos en el *voguing*

Una etnografía sobre la casa Ubeta y la escena *ballroom* en Barcelona

Nora Muixí Gallo

**Trabajo de fin de Máster de Antropología y Etnografía de la Universidad
de Barcelona**

Tutorizado por Jordi Mas Grau

Septiembre de 2020, 2ª convocatoria

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Jordi Mas Grau', written over a light blue grid background.

Yo danzo, luego existo

Le Breton (2010)

A Lucía y a mi madre.

A todas aquellas personas que me han acompañado en esta travesía entre la danza, el cuerpo, el género y la performance.

Gracias de corazón a todas las personas de las que se habla en esta investigación.

Índice

1. Introducción	1
2. ¿Por qué la danza? ¿Por qué el <i>voguing</i> ?	5
3. Glosario	8
4. Ámbito de la investigación	10
4.1 Objetivo principal y objetivos específicos	10
5. Estrategias metodológicas	13
6. Etnografía en tiempos de pandemia	20
7. Orígenes y particularidades del <i>voguing</i>	21
8. La difusión mundial del <i>vogue</i> : ¿Pérdida de la esencia	23
9. Estructura de la <i>ballroom</i> y vocabulario específico	25
10. Presentación de los miembros de la casa Ubeta	26
11. Primera clase de <i>voguing</i>	28
12. Observación de una clase de old way; observación participante como método y reflexión	29
13. ¿Cómo se mueven los bailarines en el <i>voguing</i> ?	32
14. El contagio de las emociones en la <i>ballroom</i>	37
15. Proyección del cuerpo femenino en el <i>voguing</i> : transgresión mediante la glorificación de lo hegemónico	42
16. El género se actúa: realidad o supervivencia	51
17. Cuerpos danzantes y significantes: relaciones entre movimiento y subjetividad	55
18. Identidades en movimiento	65
19. Performance propia	69
20. <i>A space called home</i> : video performance en confinamiento	74
21. La casa Ubeta: una familia artística	77
21.1 <i>Vogue</i> y Flamenco	84
22. ¿Quién se apropia de la cultura?	85
23. Consideraciones finales	96
24. Bibliografía	100
25. Anexo: fotografías de un día de entreno en el CCCB	104

1. Introducción

La danza es indisociable del cuerpo. La corporalidad se convierte en la vía de expresión de la vivencia personal y, simultáneamente, en la reproducción de nuestro ser social e histórico. Por lo tanto, la danza encarnada en el cuerpo se ha convertido en un lugar de opresión y resistencia a lo largo de la historia de la humanidad. Y en ese marco amplio de posibilidades que encarna el cuerpo, las categorías y normatividades que nos definen como seres sociales pueden romperse y transformarse. Tal y como menciona Mari Luz Esteban en el capítulo *La teoría social y feminista del cuerpo* (2013), el cuerpo, como señala el mismo Foucault en *La voluntad del saber* (1976), es objeto de un dispositivo de dominación pero es capaz de subvertirlo al mismo tiempo; un cuerpo identificado pero que al mismo tiempo reconfigura significados y transgrede opresiones. Un cuerpo que probablemente son muchos cuerpos que discuten entre ellos (según la disciplina y campo de estudio).

La contradicción entre sujeciones y capacidades que encarnan los cuerpos implica una dificultad para leerlos pero, a la vez, resulta un campo de estudio interesante por las posibilidades de deconstrucción y subversión de las identidades corporales; basándonos en esta discusión de cuerpos de la que habla Foucault. Así, invito a los lectores a trascender la división mente/cuerpo y hallar en este trabajo las infinitas posibilidades de interpretar y percibir la vida a través de la experiencia corporal y dancística; de cómo un solo cuerpo puede transformarse en mil cuerpos. Tomando la fenomenología y la performance como ejes presentaré una visión ligada a la relación del cuerpo con experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo. Como dice David Le Breton (2010): “*el cuerpo es una materia inagotable de prácticas culturales*”.

Esta etnografía ahonda en la relación entre cuerpo, género y danza teniendo en cuenta las posibilidades de transformación y recreación que derivan de esta conexión socio-cultural. El *voguing* y sus bailarines serán el hilo conductor para profundizar en la potencialidad creadora de la danza y del cuerpo: rompiendo los límites de las normatividades inscritas en el aprendizaje corporal e incidiendo en las trayectorias identitarias y subjetivas de los bailarines y *performers*. Para ello, he considerado imprescindible tomar en cuenta los estudios realizados desde la antropología sobre cuatro ejes analíticos interrelacionados: la danza, el cuerpo, el género y la performance.

La Ubeta House, comunidad de bailarines que reproduce la subcultura *ballroom* en Barcelona, es el punto de partida para indagar en la performatividad de la identidad genérica a través de los movimientos y los actos que desarrollan mediante la danza que practican: el *voguing*. Uno de los objetivos es poner en valor la experiencia personal, lo subjetivo, para contribuir en la tarea antropológica que necesita comprender tanto las estructuras sociales como las vivencias

personales. Además, la antropóloga es hoy plenamente consciente de su implicación en los mundos que explora y hace de esta implicación, subjetiva y emotiva, una herramienta más para la construcción de la complejidad de la realidad.

Este trabajo sigue una línea muy próxima a la teoría social del cuerpo postestructuralista y feminista, que pone el cuerpo como punto de partida de la reflexión antropológica y, en concreto, como encarnación de la experiencia vivida¹. Desde una perspectiva fenomenológica y el término ser-en-el-mundo² profundizaremos en la condición existencial del cuerpo tanto en la cultura como en el individuo.

Así, a partir de las experiencias corporales y dancísticas de los bailarines, veremos qué relación mantienen esas vivencias con su trayectoria identitaria. Y si en ese vínculo hay una recreación artística y política del sujeto. Aportando una visión del cuerpo que nos invite a reflexionar acerca de la relación entre lo conceptual, lo ideológico y lo político con la experimentación de la práctica sensorial y artística del mismo:

2. ¿Por qué la danza? ¿Por qué el voguing?

Siempre me ha inquietado el cuerpo como expresión y representación del ser humano. Partiendo de mi experiencia personal, mi identidad corporal ha estado en constante transformación. En un momento de mi vida, mi corporalidad se convirtió hasta en una fuente de malestar; la sentía como esa parte de mi ser que iban a juzgar con sólo una mirada y que iba a crear una percepción valorativa sobre mí; buscaba constantemente la aceptación social. Desde los siete años hasta mis primeros años de adolescente, trabajé como modelo y actriz de publicidad. Esa experiencia, junto a otras, me han influenciado en cuanto a mi percepción del yo: mi identidad se reflejaba en mi superficie corporal. Sentía que a una se la valoraba socialmente por su belleza, y eso implicaba prestigio y aceptación social.

Cuando volví a tomar contacto con la danza empecé a sentir una nueva conexión y relación con mi cuerpo. Empecé a combatir aquellas secuelas que había dejado en mí un trastorno alimentario y tomé la fuerza para dejar atrás la violencia machista que sufría por parte de mi pareja. Al mismo

¹ El trabajo de Maurice Merleau- Ponty (2000) aborda desde una perspectiva filosófica la experiencia encarnada, el cuerpo vivido, defendiendo la idea de que el mundo es percibido a través de una determinada posición de nuestros cuerpos en el tiempo y en el espacio, y que ésta es la condición misma de la existencia.

² “Un término complementario tanto sujeto como objeto, y en este propósito sugiere ‘ser-en-el-mundo’, un término que captura el sentido de la existencia”. (Csordas, 1997)

tiempo, me familiaricé con el feminismo y lo tomé como una de mis luchas políticas. Y así mi cuerpo dejó de ser mi prisión y se convirtió en mi forma de expresión y creación: mi resistencia.

Después de siete años sin pisar una escuela danza — aunque nunca dejé realmente de bailar— empecé con un estilo distinto al que había bailado anteriormente (ballet, hip hop). Empecé a bailar *dancehall*, un género musical y dancístico que nace en Jamaica. El *dancehall* se divide en dos estilos generizados. Las mujeres tienen su propio estilo: el *dancehall queen*. Aunque yo empecé con el que aquí llamamos *dancer*, para diferenciarlo, que suelen bailar los hombres en Jamaica. Me decanté por este estilo porque se parecía más al *hip hop*, el último estilo que había bailado. Aunque realmente no tienen un parecido dancístico; simplemente es una forma de moverse con una estética y unos movimientos que en el *dancehall* se asocian a la masculinidad. Aunque lo bailan muchas mujeres jamaicanas — y de otros países. Por otro lado, el *dancehall queen*, creado y promovido por mujeres, se caracteriza por mostrar una feminidad que se expresa, generalmente, a través de movimientos de nalgas y acrobacias. El *dancehall*, en su forma femenina, se ha reivindicado como una muestra de empoderamiento femenino tanto por bailarinas jamaicanas como de otros países.

Cuando empecé con el *dancehall queen* me di cuenta de que me gustaba expresarme en esa feminidad. Y en concreto aprender a bailar con movimientos de nalgas. Aprendiendo a bailar como una *dancehall queen*, empecé a investigar otros estilos que tienen movimientos muy parecidos: *twerk*, *funk brasileño*, *soca*... Hasta que una de mis profesoras me dio la oportunidad de empezar a impartir clases. En resumen, en mi vuelta a la danza creía que me identificaría más con una forma de bailar y me encontré con otra que no me esperaba. Descubrí que me gustaba explorar distintas formas de expresión y que encontraba una parte de mí en ellas. Empecé a entenderlas como *performances*, como papeles que reproducimos según el estilo dancístico que practicamos... Y así podía ser diferentes cuerpos según la situación, la música y el momento.

Además, uno de los motivos que despertó mi interés en estos estilos fue compartir espacios y relaciones con grupos de mujeres; expresándose sensual y sexualmente sin miedo a ser juzgadas y reprimidas. Aceptando la diversidad de nuestros cuerpos y la posibilidad de que cualquier mujer puede bailar *twerk* o *dancehall*. En la escuela donde me he formado no hay hombres, pero conociendo la raíces del *twerk* —ya que se le da mucha importancia al conocimiento de la cultura que envuelve estas danzas- descubrí que Big Freedia —uno de los mayores referentes del *twerk* y la música *bounce* — se identifica como *queer* y representante de la comunidad LGBTQ y negra en el panorama musical³:

“While its origins in the American South during the early 1990s have not gone unremarked, nor has its marked resemblance to traditional and modern African dances, its notoriety today derives chiefly from the racialized stereotypes that attend its performance by Black women, gay men of color, and those seeking to emulate them” (Pérez 2016; 1).

Por tanto, estos estilos no los bailan sólo mujeres, aunque estas danzas que contemplan esta serie de movimientos de nalgas han sido mayoritariamente reproducidos por mujeres afrodescendientes. La académica jamaicana Carolyn Cooper argumenta en sus estudios cómo el *dancehall*, visto desde sus orígenes africanos, se entiende como una expresión de la feminidad sexualmente liberada y muy alejada de la opresión patriarcal:

“when female dancehall culture is viewed through the lens of African culture, and thus without the European and Christian influences, it is not an example of “pornography” or even worse as a “mere victim of patriarchy, robbed of all agency” (Cooper 2004; 99).

En el ensayo *Ontology of Twerk*, la autora, Elisabeth Perez, menciona a Stanley y Cooper y sus reflexiones acerca de la agencia femenina que reivindica varias danzas que centralizan sus movimientos en las nalgas como el *soca*, el *twerk* y el *dancehall*. Estas autoras enfatizan cómo estas danzas y sus cuerpos se han convertido en una vía para reivindicar su derecho a sentir placer y orgullo de sus cuerpos a pesar de toda la violencia simbólica y material que les atraviesa:

“Set to soca, calypso, tuk, and dancehall music, these moves resemble twerk morphologically, with their signature pelvic gyrations and agitation of the buttocks. Created by and for women, they also correspond to twerk thematically (Stanley-Niaah 2010, 145). Accordingly, scholarship on these dances has deemed them enunciations of female agency that – while not ‘transformative’ of normative gendered models (Bakare-Yusuf 2006, 170) – affirm women’s right to feel pleasure and pride in their bodies despite the onslaught of symbolic and material violence confronting them. These dances allow women to negotiate their relationships with men by dramatizing their desirability, sexual self-sufficiency, and economic independence”. (Cooper, 2004; 99.).

La socióloga y bailarina, Kim Jordan (2008) explica que el *booty shaking* — palabra que engloba todos los movimientos de nalgas— es un movimiento ancestral creado en África y transportado a Latinoamérica y Estados Unidos mediante la diáspora africana. Estas danzas se utilizaban en bodas, en ritos de fertilidad, para fortalecer los músculos pélvicos y como celebración en espacios de resistencia, y siempre en comunidad.

³ Big Freedia explica en el Huffington Post que “usa su voz para romper barreras” y dar visibilidad a la comunidad LGBTQ y negra.

Una de mis mayores inquietudes — bastante influenciada por el *dancehall* — es la posible performatividad que pueden alcanzar nuestros cuerpos en la danza. A través de los movimientos podemos reinterpretar un género u otro. Y cómo nos identificamos subjetivamente a una forma de movernos u otra. En mi experiencia practicando distintas danzas y conociendo diferentes bailarinas, me he dado cuenta de cómo nos decantamos por un estilo dancístico u otro según si nos sentimos más femeninas o masculinas. Y también que los hombres, mayoritariamente heterosexuales, son más reticentes a explorar su feminidad. ¿Será por miedo a ser etiquetados como homosexuales? ¿Qué implica bailar de forma masculina o femenina?

Cuando descubrí el *voguing* a través del documental *Paris is Burning*⁴ y la serie *Pose*⁵ vi por primera vez la escena *ballroom*. No obstante, uno de los factores que despertó mi curiosidad por el *voguing* fue la similitud que comparte con el *twerk* en sus orígenes: comunidades LGTBI afroamericanas que encontraban mediante la danza formas de resistir a las distintas opresiones que les marcaban socialmente por raza, género y clase. Además, ambos estilos expresan movimientos asociados a distintos tipos de feminidad: el *twerk* se asocia a una feminidad que reinterpreta movimientos ancestrales africanos, mientras que el *voguing* imita un modelo de feminidad occidental representado por las modelos de revista. Tanto el *dancehall* como el *twerk* han sido descontextualizados en sus reinterpretaciones por personas blancas americanas:

“Like *twerk*, countless other Black innovations, from African-American Vernacular English to queer men s and transgender womens *ballroom voguing*, have been decontextualized, jokingly mimicked, and monetized by non-Black people of color as well as white Americans. *Twerk* also has had to contend with challenges to its status as a legitimate art form, stemming from misconceptions regarding its purpose, character, and derivation” (Pérez, E. 2016; 1)

A partir de esta relación entre ambas danzas, me empezaron a surgir inquietudes personales y políticas. Así que busqué personas que bailaran *voguing* en Barcelona y, en efecto, encontré la *Ubeta House*: un grupo de bailarines de *vogue* que toma como referencia la escena *ballroom*. Por tanto, decidí emprender esta investigación para entender esta danza a través de sus bailarines y sus cuerpos; cómo la sienten y la expresan; y la influencia del *voguing* en su trayectoria subjetiva e identitaria. Y así seguir creando conocimiento acerca de la interrelación entre cuerpo, danza y género. Tomando el género como un constructo y su representación como un acto performático; dando lugar a la deconstrucción y subversión del género a través del movimiento.

⁴ *Paris Is Burning* es una película documental del año 1990 dirigida por Jennie Livingston. Filmada en la segunda mitad de los años 80, que relata el movimiento conocido como cultura ball en la ciudad de Nueva York,

⁵ *Pose* es una serie dirigida por Ryan Murphy, Brad Falchuk, and Steven Canale sobre la cultura ball representada por la comunidad LGBTQ afroamericana y latina de la ciudad de Nueva York.

Desde la práctica etnográfica quiero aportar un mayor conocimiento de esta subcultura; pasando tiempo con los informantes y adentrándome en esta danza y los lugares donde se practica desde una perspectiva teórica. Varios periodistas e investigadores que abordan esta subcultura se basan en el documental *Paris is burning* o exponen a la cantante Madonna como referente del *voguing*. Y ahora se suma la aparición de la serie *Pose* como un nuevo imaginario de la escena *ballroom*. Así que mi propósito es ampliar la mirada hacia esta subcultura desde aquellos que forman parte de esta.

3. Glosario:

Ballroom: Término que se utiliza para designar la escena formada por las casas de *voguers* pero nació siendo el nombre de la fiesta donde se realizan las performances y las batallas de *voguing*. “It is truly an amalgam of cultural practices of which the houses are but one example. *Ballroom*’s kinship system resembles the kin-making practices of African diaspora cultures and LGBT cultures in the United States in that it necessarily expands the meaning of family” (Bailey 2013; 92).

Ball: Diminutivo de *ballroom* que se utiliza mayoritariamente para designar los eventos que reúnen a la comunidad. “Balls are a combination fashion show, Olympics and party and are highly charged with competitive energy and creative artistry” (Susman 2000; 117).

Houses (casas): Las casas empezaron siendo un refugio para aquellos que eran expulsados de sus comunidades debido a su orientación sexual y/o identidad de género. Actualmente también son compañías de danza que tratan de reproducir esta subcultura: “*Ballroom* houses resemble, in structure and function, the familial domains within which *Ballroom* members live” (Bailey 2013; 92)

Hijos: Los *voguers*, los bailarines que pertenecen a una casa y participan en las *balls*. “Ball participants are usually referred as kids or children” (Tusman 2000; 118)

Kiki house: Según la madre de la casa Ubeta, Anna Yang: “una Kiki es una escena creada por gente joven que quería crear una *ball* más tranquila que la mayor. Tenían respeto y miedo a participar en las *ball* que iban muy fuerte y eran *mainstream*”. Por lo tanto, una kiki es una “casa” que está empezando a crecer y formarse en el *voguing*.

Mother (madre): Las madres son las progenitoras de las casas y las maestras de *voguing* en la casa a la que pertenecen.

Major house: Las llamadas major, son “casas” con un nivel muy alto y son conocidas internacionalmente como House of Xtravaganza, House of Ninja... etc.

New way: Estilo de *voguing* que surge a partir de la relación con otros géneros performáticos por el creciente interés por esta danza entre bailarines de academias de ballet. Se caracteriza por ser más técnico; la flexibilidad es uno de los puntos fuertes para desenvolverse en este estilo.

Old way: Primer estilo de voguing que surge a partir de la imitación de las poses de las modelos de la revista “Vogue”. Una de las principales características es la expresión de la elegancia y la madre de la casa Ubetta lo considera “*el ballet del voguing*”.

Waacking: Este estilo surgió en los clubs gays de Los Ángeles en 1970 y fue creado por hombres afroamericanos. En el 2000 este estilo renació en competiciones de hip hop — uno de los estilos musicales con los que se baila *waacking* — liderado por mujeres cis no racializadas. Comparte ciertas similitudes en las técnicas corporales con el *voguing*, ambos estilos comparten usos de “poses” en la danza. Sin embargo, en el *voguing* suele ir una pose detrás de otra, mientras que en el *waacking* se utiliza la pose como “pausa entre los movimientos”.

Voguing/ Vogue: Ambos términos se utilizan para designar esta danza basada en las poses de las modelos que surgió como forma de expresión de las comunidades afroamericanas y latinoamericanas homosexuales de Nueva York, Atlanta, Los Ángeles, Philadelphia, Washington, Miami, Detroit and Chicago : “*Voguing* is the signature dance of the Balls . Although the basic forms resemble the poses and attitude of runway fashion models, it has combined with other dance styles into many versions” (Susman 2000, 124)

Vogue femme: Estilo de *voguing* creado por las femme queen⁶ que se caracteriza por la exageración de la feminidad en los movimientos. “Most popular in 1997 was butch queen vogue femme, also called cunty *voguing*. This is often performed with hyper-exaggerated effeminacy, with flopping wrists , small mincing steps , and dips, a dramatic step wherein a dancer who has one leg lifted high fall backwards to the floor and lands in an arched-back pose. This style is performed with much care, precision , and humor.” (Susman 2000; 125)

⁶ La definición de la identidad *femme queen* se encuentra en el apartado ‘El sistema de género de Ballroom’

4. Ámbito de la investigación

Este estudio de campo se centra en la *Ubetta House*, la primera casa oficial de *voguing* en Barcelona, basada en la subcultura *ballroom*. La *Ubetta House* es una *Kiki house*, una casa que está empezando a crecer y formarse en el *voguing*. Las Kikis empezaron a crearse por gente joven que tenían miedo y respeto por participar en Balls llamadas *major*, las cuales tenían un nivel muy alto y eran más *mainstream*. Cuando ya se tiene más experiencia, las kikis pasan a ser *major* y participar en *ballrooms* más importantes.

La *Ubetta House* de Barcelona es un grupo de *voguing* creado por Anna Yang— una “madre” que sigue los patrones culturales de los orígenes de esta escena que nace en las *ballrooms* del Harlem de Nueva York. Anna imparte clases a sus “hijos” en la escuela Street Dance Area de Barcelona. Asimismo, se reúnen en otros espacios para ensayar y compartir. Anna también imparte clases a personas interesadas en aprender a bailar *voguing* que no son exclusivamente sus hijos.

4.1 Objetivo principal y objetivos específicos:

El objetivo principal es **analizar a través de la etnografía los discursos, las representaciones y las prácticas que se desenvuelven en la escena del voguing en Barcelona**, en concreto, de la *Ubetta House*. Desde una línea teórica post-estructuralista, feminista y experiencial, la mirada está puesta en comprender cómo se construye el cuerpo en la danza, en este caso el *voguing*, y cómo ese cuerpo se reconstruye. Se prestará especial atención a las funciones, finalidades y consecuencias que las danzas producen ya sea en la subjetividad, las posiciones identitarias de sus performers y en las relaciones, procesos o contextos más amplios.

Se parte del supuesto según el cual “no hay un comportamiento natural en relación al cuerpo y convertirse en un individuo social implica un aprendizaje corporal” como menciona Marcel Mauss en *Técnicas y movimientos corporales* (1934). Por lo tanto, adentrarse en la filosofía y en las técnicas del cuerpo propias de la danza, en el deseo de creación y de originalidad, o en la pura repetición de un modelo, es algo que depende de la historia personal de cada individuo (Le Breton 2010; 33). En esta línea, **analizaremos el papel de la danza en la (re)producción, legitimación, la redefinición o la transformación de las identidades y expresiones de género de los bailarines/ performers**. Y cómo la práctica de un género performativo impacta en la vida social y en la subjetividad de los performers. Conociendo las experiencias individuales de los bailarines, **veremos cómo se manifiestan esas encrucijadas y luchas internas entre dominación y resistencia a las que los individuos hacemos frente**, y cómo se expresan a través del cuerpo.

En el aprendizaje de prácticas corporales en los circuitos culturales urbanos, los *performers* se confrontan con usos y representaciones del cuerpo diferentes de sus propios *habitus* que proponen nuevas prácticas de subjetivación. Así, “aunque las condiciones de existencia asociadas a una clase social persisten y aunque la compulsión a la repetición de ese pasado encarnado, que es el *habitus bourdieuano*, sea poderosa, el ejercicio continuado de nuevas experiencias y praxis corporales junto con la reflexión y la imaginación, también tendrían la capacidad de desafiar o poner en crisis esos *habitus* anteriores y, probablemente, crear otros nuevos” (Citro, Silvia; Aschieri, Patricia y Mennelli, Yanina, 2011; 124).

¿Cómo se mueven las personas en el *voguing*? ¿y por qué se mueven así? ¿La relación entre el individuo y su cuerpo implica una forma de moverse? Otro objetivo consistirá en **conocer las técnicas corporales que definen el *voguing* como danza para entender cómo los bailarines interpretan este género dancístico (dotándolo de sentido)**. Y conocer la evolución de esta danza desde sus inicios a la actualidad. Teniendo en cuenta las técnicas corporales, la imagen corporal así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos que definen esta danza nos ayudarán a comprender mejor cómo la sienten e interpretan sus bailarines. Y así analizar, a través de la danza, la experiencia con el mundo sensible mediante el movimiento.

El *voguing* expresa un modelo de feminidad que se refleja en los movimientos, la vestimenta, la actitud... Por lo tanto, uno de los objetivos de esta investigación es **observar y experimentar personalmente a través de la danza la construcción y la proyección del cuerpo femenino mediante el *voguing***, y qué significados y valores tiene en la puesta en escena. La investigación implica al cuerpo porque la danza es “resultado de procesos creativos que maniobran el cuerpo humano en tiempo y espacio” (Kaeppeler, 2000). Y también teniendo en cuenta el hecho de que “la identidad de género es siempre una identidad corporal, (...) nos identificamos en relación al género dentro y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción determinada de nosotros/as mismos/as como seres carnales; una corporeidad que es además absolutamente dinámica” (Esteban, 2004: 11).

Por otro lado, tomando como referencia las teorías antropológicas de la performance, estudiaré esta danza como performance, “lo que implica considerarla, en su dimensión procesual, como generadora de procesos sociales más amplios en donde la agencia de los sujetos está puesta de relieve” (Rodríguez, 2014; 12). Este acento puesto en la agencia humana va acompañado de una revisión sobre el papel del cuerpo y la corporización en las actuaciones. Este nuevo paradigma corporal surge junto a los estudios de la performance, con autores que trabajan sobre prácticas

culturales en donde lo corporal está puesto de relieve. Ello implica repensar la división cartesiana hegemónica que distingue cuerpo-mente y que separa lo racional de lo emocional y corporal. De esta forma, se busca entender la posibilidad de transformación fenomenológica en el nivel más profundo de la experiencia (Citro: 2000, 2001, 2006b; Ferreira 2000; Jackson: 1983; Csordas 1999).

Siguiendo las relaciones que se establecen entre la corporalidad, la performance y el género por varios autores, y en concreto la teoría de los “actos performativos y la constitución del género” de Judith Butler, uno de los objetivos específicos, en relación con los anteriores, consiste en tomar la teoría fenomenológica aplicada al género para cuestionar la constitución de la identidad de género enfatizando en su carácter performativo y, por tanto, su capacidad transformadora. Además, para desarrollar la problemática, Butler toma en cuenta un punto en común que une la fenomenología y la teoría feminista: “Como materialidad intencionalmente organizada, el cuerpo es una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica” (Butler 1998: 300). Por lo tanto, Butler plantea la posibilidad de que la fenomenología ayude a reconstruir las teorías feministas del carácter sedimentado del género, el sexo y la sexualidad tomando como referencia el cuerpo (Butler 1998: 305). El conjunto de normas que constituyen el género hacen, para Butler, que se pueda hablar de este como performativo: es decir, como normatividad que pone en acto aquello que regula y repite en su mismo darse. De modo que la identidad genérica se resuelve en la misma performatividad en la que se la actúa. A partir de la expresión de género de los bailarines de la casa Ubeta, tanto en escena como en la cotidianidad, veremos si el género se constituye como un acto performativo, y las posibles transformaciones derivadas de la experiencia fenomenológica.

Para Butler, el género es un proyecto que tiene como objetivo la supervivencia cultural. Y por ende, como estrategia de supervivencia, el género es una representación — performance— que conlleva consecuencias punitivas: “los que no hacen bien su distinción de género son castigados regularmente” (Butler 1998: 301). Partiendo de que el género no está inscrito en el cuerpo, ni se trata de un modo de ser o actuar determinado por nuestro cuerpo. Butler critica esa sumisión diaria a reproducir el género a través de una serie de actos, renunciando al poder de ampliar el campo cultural corporal con performances subversivas de diversas clases. Por tanto, tomaremos el *voguing* y sus bailarines como punto de inflexión para analizar la performatividad del género y reflexionar sobre las prácticas subversivas en el *voguing* y la escena de la *ballroom*.

Además, teniendo en cuenta el proceso de globalización y, por lo tanto, de la difusión mundial de *vogue* que he mencionado en el apartado anterior, otro objetivo específico será conocer cómo se ha trasladado y difundido esta escena y danza en Barcelona. Y así reflexionar sobre la dinámica que adquieren las prácticas de enseñanza - aprendizaje de danzas y prácticas corporales

provenientes de géneros performáticos al difundirse en circuitos culturales urbanos diferentes a su lugar de origen. Autores como Bhabha destacan cómo en el escenario contemporáneo “la dimensión transnacional de la transformación cultural (migración, diáspora, desplazamiento, reubicación) convierte el proceso de la traducción cultural en una forma compleja de significación (2002: 212). Por lo tanto, conoceremos cómo la casa Ubeta imparte esta danza y representa esta subcultura en una escena que nace muy recientemente en Barcelona. Y teniendo en cuenta uno de los conceptos más polémicos en la escena mundial del *voguing*: la “apropiación cultural”. ¿En qué grado la apropiación se puede considerar que tiene un impacto negativo para el colectivo que representa? Veremos si la casa Ubeta tiene su propio discurso acerca de las consecuencias de la apropiación cultural puestas en debate.

5. Estrategias metodológicas:

Como etnógrafa, he tenido que cuestionarme qué técnicas de investigación cualitativas pueden captar mejor la relación entre cuerpo, género y danza. Y cuáles toman la subjetividad de la antropóloga y su implicación en los mundos que explora como una herramienta más para acercarse al campo y a la comprensión de las prácticas y los discursos de los informantes.

Por un lado, he tomado como referencia las propuestas de Islas (1995) y Citro (2011) en cuanto a la **investigación etnográfica de la danza** para analizar las particularidades dancísticas del *voguing*, la relación entre movimiento, subjetividad e identidad y la relación de las coyunturas históricas y las prácticas de los agentes con las transformaciones en esta danza. Silvia Citro (2006) propone un abordaje de la corporalidad, partiendo de que, si bien la materialidad del cuerpo y su experiencia práctica están atravesadas por significantes culturales, esto no significa que los cuerpos se reduzcan a los discursos sociales que en ellos se inscriben, sino que, por el contrario, se reconoce una capacidad creadora y una cierta autonomía en la materialidad de lo corporal. A partir de este reconocimiento de la constitución material-simbólica de la corporalidad, esta autora sostiene que deben integrarse las descripciones fenomenológicas de las prácticas, con la indagación sobre las significaciones múltiples que los sujetos nos revelan en sus discursos.

Los distintos modelos de estudios de la danza coinciden en empezar por un primer nivel de análisis de descripción del movimiento, esto es, las particularidades estéticas que definen el género dancístico. Rudolf von Laban (1958: 46) sostenía que para describir un movimiento hacía falta contestar tres preguntas básicas: **qué partes del cuerpo se utilizan, en qué direcciones espaciales y a qué velocidad, y qué grado de energía consumen**. Por otro lado, la propuesta de Isla (1995) incide en observar “cómo se mueven” (abarcando las partes del cuerpo, formas y cualidades, los usos del tiempo y el espacio), y hacer una **descripción de este estilo como un**

género dancístico. Silvia Citro propone que además de las variables habituales de análisis del movimiento, también consideran fundamental incorporar **las posturas y la imagen corporal, así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos**, influenciada por la perspectiva de la performance que busca destacar la interrelación entre los distintos lenguajes estéticos. También propone incluir las percepciones sensoriales, las emociones y los significantes que los performers y su audiencia asocian a cada género (Citro, 1997, 2003, 2009). La descripción de las formas que adquiere el movimiento y la manera en que se estructura una danza debe complementarse con la **descripción de la experiencia sensible y significativa** que promueve en sus performers y su audiencia, pues *“toda experiencia humana implica un continuum entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que, si bien es posible escindir analíticamente, no siempre sería aislable experiencialmente”*. (Citro 2011; 60).

Islas propone una **perspectiva metodológica** (Isla citado en Citro 2011; 58) basada en un nuevo acercamiento para desvelar cómo la práctica reiterada de un género performático, ya descrito y situado, **impacta en la vida social y la subjetividad de los performers**. El trabajo de Isla ahonda en la relación entre movimiento y subjetividad. Las tecnologías corporales de Isla se basan en **tres instancias analíticas** (poseen una fuerte influencia foucaultiana) que indagan en las **posibles consecuencias o impactos de un género performativo**, teniendo en cuenta los siguientes niveles de análisis:

- El **contexto de las performances y/o instituciones** en las que se practica o difunde. Por ejemplo, examinando cómo el género performativo se vincula con otros géneros practicados en esos contextos, y los fines o propósitos que atraviesan.
- Describir **la situación, el evento o performance en que ésta se enmarca**. Especialmente los estudios de la performance han contribuido a destacar cómo cada marco situacional específico, cada proceso de ejecución con sus coyunturas particulares, puede incidir en los rasgos estéticos, los sentidos y las finalidades que adquiere un género.
- Las **relaciones sociales** más allá de estas performances o instituciones: analizar la **subjetividad de los performers** teniendo en cuenta la **incidencia de este género performativo en las trayectorias personales**, en la percepción de la propia imagen corporal y la de otros, en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales. (Citro; Aschieri, 2011)

También he tomado en consideración la propuesta teórica- metodológica de Silvia Citro (2011; 59) basada en el movimiento **analítico de distanciamiento-observación**. La autora sostiene que en los géneros performáticos es posible detectar ciertas marcas (ya sea en el estilo, estructuración o en las sensaciones , emociones y significaciones asociadas), que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales'. Así en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas (des-contextualizándolas y re-contextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas), es donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos. Por tanto, Citro propone un análisis genealógico de los géneros incluyendo:

- a) Sus **transformaciones** a partir de las relaciones con otros géneros performáticos ,practicados tanto por los mismos performers como por otros grupos sociales con los que se han relacionado a lo largo de su historia
- b) Las **relaciones con otras prácticas y discursos socioculturales** de los performers y de los grupos con los que se han vinculado. Aquí es donde se evalúa no sólo la incidencia de los habitus de los performers según han sido socializados en su vida cotidiana, sino también la influencia de sus posiciones identitarias y los discursos ideológicos que involucran (en lo que refiere a adscripciones etnico-raciales, de edad, clase, género, etc.).

Los movimientos de **acercamiento** y **distanciamiento** nos ayudan a tomar el análisis desde distintas perspectivas y significaciones. Silvia Citro toma el distanciamiento como un movimiento que "permite develar el carácter socialmente construido de lo que en un contexto particular aparece como naturalizado y habitual, la historia que a veces se oculta detrás de un determinado escenario social, los rasgos comunes o compartidos que subyacen en lo aparentemente particular y único de cada grupo" (Citro 2012, 55). Se trata, en última instancia, de **ejercer la sospecha sobre una situación y sobre una corporalidad ya dada, explicar cómo emergen de un devenir histórico social específico, cómo responden a determinados habitus compartidos o, qué lógicas/estructuras subyacentes los organizan; pero, paralelamente, se trata de comprender cómo ese devenir se fue construyendo a través de las actuaciones de seres humanos concretos**. Por otro lado, según la autora, el acercamiento, "la atención al detalle de lo local", permite relativizar las abstracciones y los modelos más generales, descubrir las resistencias a las fuerzas históricas o las particularidades que adquieren las significaciones y praxis de los actores frente a estructuras económicas, políticas o ideológico-simbólicas comunes. El movimiento de acercamiento implica un esfuerzo por **describir las prácticas** en sus propios términos y por avanzar en **la comprensión de los sentidos de los actores**, a través del **diálogo y la participación corporal** en la experiencia.

En esta etnografía tomaré la noción de *embodiment* como perspectiva para estudiar la temáticas de cuerpo, género, danza... Este término ha sido definido por Thomas Csordas (1993) como la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto. A esta perspectiva le sigue un enfoque metodológico, la fenomenología del cuerpo, que se basa en el reconocimiento del *embodiment* como sustrato existencial de la cultura y el sujeto ("necesario para ser"), y en el cuerpo (en el sentido de cuerpo viviente, es decir, en su dimensión biológica y material) como punto de partida metodológico más que como objeto de estudio. Los estudios sobre *embodiment*, de este modo, no son solamente estudios sobre el cuerpo, sino sobre la cultura y la experiencia, entendidas partiendo del ser-en-el-mundo corporizado (*embodied*); buscando sintetizar la inmediatez de la experiencia corporizada, con la multiplicidad de sentidos culturales en que estamos inmersos (Csordas, 1999).

También he tomado **la observación participante** como método etnográfico dando más prioridad a la participación; integrándome gradualmente en las clases para conocer a los miembros de la casa Ubeta. Durante un período de tres meses asistiré tanto a las clases de la casa Ubeta como a los eventos en los cuáles participe el grupo estudiado. Las clases se realizan una vez a la semana y los eventos son puntuales. Los roles de participante observador y observador participante son producto de combinaciones sutiles de ambas actividades. El participante observador se desempeña en uno o varios roles locales, explicitando el objetivo de su investigación. El observador participante pone el énfasis en su carácter de observador externo, tomando parte de actividades ocasionalmente o cuando le resulta imposible eludirlos (Guber; 2011). En gran parte de la investigación tomaré el rol de participante observadora, desempeñando algunos roles que llevan a cabo los bailarines en su aprendizaje del *voguing*, y explicitando a los miembros de la casa Ubeta el objetivo de la investigación.

Malinowski destacaba la íntima relación que hay entre la observación y la participación, dado que el hecho de "estar allí" lo involucra en actividades de los nativos, en un ritmo de vida significativo para el orden sociocultural indígena. Malinowski se fue integrando, gradualmente y de la manera más plena posible considerando las limitaciones de un europeo de comienzos del siglo XX, al ejercicio de la participación, compartiendo y practicando la reciprocidad de sentidos del mundo social según una reflexividad distinta de la propia. Esto no habría sido posible si el etnógrafo no hubiera valorado cada hecho cotidiano como un objeto de registro y de análisis, aún antes de ser capaz de reconocer su sentido en la interacción y para los nativos. (Guber 2011: 60).

El contexto puede habilitar al investigador a adoptar roles que lo ubiquen como observador puro, como en el registro de clases en una escuela de baile. Pero su presencia afecta al comportamiento

de la clase —tanto de los alumnos como del maestro—; por eso, el observador puro es más un tipo ideal que una conducta practicable. (Guber, 2011).

Por lo tanto, desde un principio he tomado en cuenta que probablemente el rol de observadora afectaría más al comportamiento de la clase que no el rol de participante. En otros contextos, como eventos organizados por la casa Ubeta, el rol de observadora es más preciso y menos incómodo para los bailarines porque justo se están exponiendo para ser observados en escena. Así que no estaría interfiriendo en su comportamiento.

Otro método que considero imprescindible para llevar a cabo esta investigación es la **antropología encarnada**. La práctica de danza y/o de técnicas corporales nos sumerge de manera ineludible en una **dimensión corporal** que comprende el aprendizaje de nuevas dinámicas físicas y nuevas relaciones con nuestro cuerpo y el cuerpo de los otros (Aschieri, 2013). Por tanto, quiero incorporar mi corporalidad como dato de investigación porque a partir de experimentar el *voguing* por primera vez pude explorar nuevos datos que no había percibido desde otra posición en la escena que no involucra la experimentación corporal. Así veo importante una escucha fenomenológica, inspirada en la percepción del ser-en-el mundo de Merleau Ponty.

También tomo como referencia a Mari Luz Esteban y su planteamiento acerca de la antropología encarnada: “La subjetividad para aportar nuevas visiones metodológicas. Otras experiencias nos sirven para entender la experiencia propia; acceder a una nueva dimensión corporal” (Mari Luz Esteban, 2004). La etnografía siempre incluye al cuerpo de la investigadora como una estructura experiencial vivida. Patricia Aschiere (2013; 1) propone en *Hacia una etnografía encarnada de y desde la danzas* que en los casos en que éste/a es practicante de la técnica que estudia, o incluso, en los que no siendo “nativo/a” busca experimentar las prácticas corporales que aborda como parte de su etnografía, se produce una comprensión de carácter inter-somático.

El planteo central sostiene que el antropólogo/a debe explicitar el carácter situado de su proceso de conocimiento, a partir de incluir en el transcurso de la investigación como parte de sus análisis, ciertos elementos relativos a su identidad y su modo de estar-en-el-campo. En este sentido, dada la invisibilización de la que la vida corporal es objeto por parte de nuestros *habitus* como investigadores, y sin caer en una propuesta que ratifique las posturas dualistas.

Por tanto, tomando como referencia la metodología de Patricia Aschiere (2013) sobre la etnografía encarnada, propongo situar mi posición como sujeto y la conformación de mi identidad. Y a partir de ahí, tener en cuentas mis percepciones a raíz de la experiencia corporal de esta danza. La investigación toma la subjetividad para aportar nuevas visiones metodológicas; tomando el cuerpo

desde el concepto de *embodiment* (Bourdieu; 1988) para superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo y hablar de lo corporal como auténtico campo de cultura, como proceso material de interacción social con una dimensión política, subjetiva, activa y relacional como lo considera Bourdieu.

En *Cuerpos en movimientos: antropología de y desde las danzas* (Silvia Citro, Patricia Aschieri, 2011) también se plantea cómo puede aportar la experiencia dancística de la etnógrafa: tempranamente, Kurath(1959) sugería que es deseable aprender los movimientos por medio de la participación o de la instrucción nativa y Kaeppler (1972: 174) continuará esta orientación, proponiendo como técnica que el etnógrafo ejecute las danzas, aunque aclarando que no es necesario aprender a realizarla correctamente y con todas las variaciones y géneros (pues eso llevaría mucho tiempo), sino que alcanza con ir recibiendo correcciones acerca de lo que está “mal”, lo “diferente”, lo “inaceptable”. De este modo, se podía llegar a conocer los modos en que cada grupo de ejecutantes estructura sus danzas, así como sus valoraciones estéticas y teorías.

Sin duda, desde que inicié este proyecto etnográfico, tuve en consideración que mi experiencia sexual, corporal, dancística, emocional e intelectual está interconectada con el proceso de investigación. Y también que mi postura epistemológica deviene del conocimiento situado de Haraway (1995) ya que partí de mi propia subjetividad; de mi reflexividad acerca del género, la danza y el cuerpo. Hay muchos lugares desde donde mirar la realidad y hay que mostrar cuál es la perspectiva desde la que miramos, por eso el conocimiento siempre será parcial y situado. Y de la suma de todas las visiones nos podremos acercar más a la realidad. Este planteamiento pone en cuestión los discursos que siguen manteniendo la objetividad, como lo dice Haraway (1995) bajo los aspavientos de la ciencia e ideologías oficiales que la ponen al servicio de ordenamientos positivistas para decir la verdad y dictar aquello que se considerara conocimiento, poniéndola por encima y en contraposición con la subjetividad.

La entrevista en profundidad será el método que me permitirá conocer **aspectos más personales** de los **informantes** — sus relatos y experiencias — que puedan ayudarnos a comprender la relación de los individuos entrevistados con el *voguing*; analizar su subjetividad y la incidencia de esta danza en las trayectorias personales (identitarias, corporales...). Se cuenta con la participación de cinco entrevistados vinculados con la casa Ubeta con distintas posiciones en relación al grupo. En el apartado “Presentación de los miembros de la casa Ubeta” se profundiza en sus perfiles y en las razones por las que sus relatos y experiencias tienen una aportación significativa para abordar los objetivos planteados en esta etnografía.

Asimismo, las entrevistas tienen un guión de temáticas en relación con los objetivos planteados, aunque el orden y la formulación de las preguntas pueden cambiar a lo largo del encuentro de la entrevista. (Valles; 1999) Con las entrevistas se indagará en aquello que no ha sido desvelado a partir de la observación participante junto con la antropología encarnada. A pesar de tener un guión, la idea es mantener un diálogo abierto y generar lazos de confianza y solidaridad capaces de dar garantía a la comprensión (Bourdieu, 1993). Es decir, una conversación abierta en la que el entrevistado hable sin que yo le contradiga ni le interrumpa. Y aceptando que el rumbo de la “conversación” puede marcar la entrevista. Así tomaré las entrevistas desde la perspectiva metodológica de *entrevista conversacional* para no desprender de la entrevista alguna de las propiedades de la conversa común.

“El arte de la conversación, aprendido de modo natural en el curso de la socialización, constituye la mejor base para el aprendizaje de cualquier forma de entrevista profesional” (Valles, Miguel S, 1999; 178).

Otro aspecto que tendré en cuenta en las entrevistas es la reflexividad fundada sobre un “oficio”, un “ojo” sociológico que me permita percibir y controlar sobre la marcha, en la realización misma de la entrevista, los efectos de la estructura social en la que ésta se efectúa, tal y como sugiere Bourdieu, (1993). La reflexividad puede ayudarnos a evitar cualquier violencia simbólica u objetivación sobre el entrevistado. Hay que esforzarse, en especial, por hacer un uso reflexivo de las conquistas de la ciencia social para controlar los efectos de la encuesta misma y embarcarse en el interrogatorio dominando sus efectos inevitables.

6. Etnografía en tiempos de pandemia

Durante el trabajo de campo apareció la pandemia del Covid-19 y se decretó el confinamiento que nos obligó a permanecer durante un mes y medio encerrados en nuestras casas. Este suceso me hizo replantear el desarrollo de la investigación: ¿cómo puedo hacer etnografía desde mi casa? Justo antes de la pandemia estaba realizando clases de *voguing* en mi ejercicio de participante observadora, tomando en cuenta las dinámicas que se establecen en clase — en las cuales participaba — y también trabajando desde la antropología encarnada. Así que todavía me quedaban algunas clases para seguir en esa línea metodológica.

En tiempos de pandemia los bailarines hemos tenido que reinventarnos para poder seguir impartiendo clases. Anna Yang empezó a dar clases online por la plataforma Zoom, de forma que pude seguir aprendiendo *voguing* y llevando a cabo la observación participante y la antropología encarnada a través de la pantalla. Una de las desventajas de este método ha sido no interactuar con los otros alumnos, algo que surgió de forma improvisada en las clases presenciales y me

permitía estrechar lazos de confianza y conocerlos mejor. Cualquier cosa que se diga en la clase online, la escuchan todas las personas presentes en la “reunión”, así que no pueden desarrollarse conversaciones privadas. Aunque sí que ha surgido algún dato relevante de las conversaciones que se originan en grupo.

El distanciamiento social y el miedo al contagio, fruto de esta pandemia, han implicado que varios informantes hayan preferido realizar las entrevistas vía online. Así que también he tenido que realizar varias entrevistas en este formato. Aunque, como decía antes, en la etnografía online se pierden conversaciones inesperadas o encuentros que pueden enriquecer la etnografía, este formato también aporta otras informaciones o dinámicas que pueden ser relevantes para conocer cómo se desarrolla el aprendizaje de la danza. Y también te permite establecer contacto con los informantes, sobre todo con la maestra, que se convierte, todavía más, en el punto central de la interacción en la clase de baile.

7. Orígenes y particularidades del *voguing* y la escena *ballroom*

El *voguing* es una danza que nace en la subcultura *ballroom*; una manifestación artística y cultural que surge como resistencia a la marginalidad y la pobreza de las personas afroamericanas y latinoamericanas LGTBQ de las comunidades de Nueva York, Atlanta, Los Ángeles, Philadelphia, Washington, Miami, Detroit y Chicago en los años 80. Los creadores de las comunidades *ballroom* son principalmente personas afrodescendientes y latinas LGBT que provienen de clase trabajadora y viven en los centros urbanos de las metrópolis. Esta danza implica tanto la subjetividad del individuo como el simbolismo de la cultura minorizada que representa (Gabriella Birardi Mazzonne y Gioele Peressini, 2013).

A nivel estructural, estas minorías dentro de las minorías de las minorías (Gabriella Birardi Mazzonne y Gioele Peressini, 2013) tienen que hacer frente a la marginalidad; entendida estructuralmente por la ausencia de un rol económico articulado en el sistema de producción industrial (L.A. de Lomnitz, 2003; 16). Aparte de esta economía adversa, también sufren una marginalidad racial, sexual y cultural que las excluye de ciertas zonas urbanas y puestos de trabajo. Y el mayor condicionante de su exclusión social es la expulsión que sufren por parte de las mismas comunidades afroamericanas y latinoamericanas.

No es sorprendente que estas comunidades tengan una relación complicada con el espacio, tanto en las zonas consideradas públicas como privadas. En el espacio público estas comunidades experimentan, por un lado, discriminación, violencia y exclusión. Mientras que, por otro lado, tratan

de resignificar los usos del espacio en forma de resistencia y sociabilidad. Además, para los miembros de las *ballroom*, el espacio es una producción cultural más que una localización concreta y fija (Marlon M. Bailey, 2014; 490). Así pues, los participantes de las *ballroom* responden a la marginalización y la pobreza que les atraviesa usando la performance, reformulando la normatividad geográfica de la ciudad en espacios de celebración, comunidad y apoyo. Mediante la creatividad forjan espacios y una comunidad con una condiciones de seguridad que normalmente son inalcanzables para muchas de estas personas en otros lugares pertenecientes a la cultura afroamericana (Lefebvre, 1991).

¿Y cómo surge el *voguing*? Las posturas, la mirada y la posición de las manos de las modelos de las revistas marcaron los movimientos y la expresión de la escena *ballroom*. Los *voguers* de los suburbios de las grandes ciudades tenían el deseo de expresar su personalidad con vestuarios repletos de plumas y lentejuelas, y empezaron a exhibir su identidad de género fluida con menos miedo. Una nueva filosofía de vida que se convirtió más bien en un estilo de vida (Gabriella Birardi Mazzonne y Gioele Peressini, 109).

Por tanto, la vida de un *voguer* sólo puede entenderse como un continuo proceso de imitación de las *celebrities* (Gabriella Birardi Mazzonne y Gioele Peressini; 108). Actrices como Marilyn Monroe y Greta Garbo, o las modelos más codiciadas se convirtieron en símbolos de estatus, poder e identidad femenina. El sueño de muchos de estos *voguers* era ser una mujer, así que la única manera de lograr lo que parecía inalcanzable era sentir y representar la feminidad en entornos seguros.

No obstante, los *voguers* no existirían sin la figura de las “madres”, las progenitoras de las “casas”. Las casas constituyen la indiscutible unidad de esta comunidad marcada por la marginación racial y sexual y, como tales, forman relaciones familiares alternativas entre los integrantes, ante el rechazo de la familia tradicional y de la sociedad en general.

“Al reflejar la institución familiar tradicional, las casas se convierten no solo en fuente de protección, seguridad, confianza y conocimiento, sino que su estructura misma parece dar paso a tiempos de reproducción generacional queer. Como contrapeso entre los tiempos heteronormativos secuenciales de las etapas importantes de la vida y los logros relativos a la edad, la carencia temporal de identidad de los tiempos del *voguing* confunde y usurpa de un modo positivo los imperativos generacionales y reproductivos. De este modo, la política de *voguing* abre los horizontes a futuros posibles: enciende una chispa de resistencia materializada con un imaginario utópico queer” (Mathias Klitgård, 2019).

8. La difusión mundial del *voguing*: ¿Pérdida de la esencia? :

A pesar de la importancia de toda esta subcultura del *voguing* y la *ballroom* en Estados Unidos, para entender la difusión mundial de esta danza resulta fundamental atender a la importancia de la canción *Vogue*⁷ de la estrella pop Madonna. A finales de los 80, el *voguing* empezó a comercializarse, en gran parte, con la ayuda del proceso de globalización de la cultura de masas norteamericana y, en especial, por el influjo de la música pop y los videoclips que difunden la cultura estética y musical de los Estados Unidos de América. (Gabriella y Gioele; 2013).

Las técnicas corporales de danzas provenientes de diferentes tradiciones culturales no han escapado a los procesos de globalización. En las grandes ciudades puede apreciarse el incremento y la diversificación de este tipo de prácticas, a veces enseñadas por migrantes o por docentes locales que en algún momento de sus vidas se trasladaron hacia los países de origen de esas prácticas para aprenderlas. (Citro, Silvia; Aschieri, Patricia y Mennelli, Yanina; 2011)

También es importante destacar que, actualmente, la popularidad del *voguing* — más allá de la escena *ballroom* — ha provocado cambios, perdiendo parte de sus rasgos originales; convirtiéndose más en una expresión artística sin connotaciones políticas que en una manifestación cultural de la comunidad LGBTQ y crítica con la sociedad heteronormativa y patriarcal.

“In this light, vogue’s shared queer politics fails to radically challenge normative structures due to the fact that its critical potential has been reduced to a spectacle. It can be argued that spectacle may be political insofar as its aesthetics stand critical towards the structures that perpetuate dominant ideologies, in particular those functioning within a white supremacist patriarchal and commodity culture, as bell hooks would argue” (Chatzipapathodoridis 2019;10)

Actualmente, uno de los temas más recurrente y polémico es el debate de la apropiación cultural del *vogue*. Por un lado, Hooks encuentra problemática la apropiación de las culturas por parte de personas externas al contexto de origen. Y en este caso, la autora argumenta que Madonna se apropió del *vogue*:

“Speaking about Madonna’s cultural transactions with the African American culture and her seemingly subversive gender politics in the early 1990s, hooks has argued that “Madonna is not breaking with any white

⁷ *Vogue* es una canción interpretada por la cantautora estadounidense Madonna. Fue lanzada como el primer sencillo del álbum de banda sonora, *I'm Breathless*, el 20 de marzo de 1990. La canción fue el mayor éxito internacional de Madonna hasta entonces, llegando al puesto #1 de las principales listas de éxitos del mundo. (“Vogue by Madonna” (en inglés). Songfacts)

supremacist, patriarchal status quo; she is endorsing and perpetuating it” (163, italics in text). The critic has also added that Madonna’s ‘white girl’ profile “is that position of outsider that enables her to colonize and appropriate black experience for her own opportunistic ends even as she attempts to mask her acts of racist aggression as affirmation” (Hooks, 2017; 159).

Por otro lado, Prodigy (2017; 14). considera que no hay apropiación si su historia y memoria se siente: “vogue is here to stay insofar as its embodied legacy is historicized and its memory is felt”. Además, la difusión y el conocimiento de esta danza se ha consolidado en una gran parte de comunidades LGTBQ que no son necesariamente afrodescendientes y latinoamericanas. Por lo tanto, ¿en qué medida la apropiación se puede considerar que tiene un impacto negativo para el colectivo que representa? ¿Quién se apropia de la cultura?

Uno de los cambios más significativos en su difusión se encuentra en la creación de las casas. Como se explicaba anteriormente, el origen de las casas radicaba en la idea de crear nuevos modelos de familia entre personas que se encontraban excluidas de sus familias tradicionales. Hoy en día, muchas casas ya no funcionan como familias, aunque algunas mantienen este término, sino que más bien constituyen compañías de baile, espectáculo...etc. Con todo, el poder crítico del *vogue* se mantiene en algunos sectores:

“However, its mass-appealing language risks flattening out or, worse, erasing class-struggle nuances that originally brought it into formation. As mentioned above, Houses are even created now solely as production companies. What is competent about these House formations can only be detected in networking and evaluated through capital transactions with(in) the dominant culture. Critical power struggle is still concentrated in the interstices of society—as is the case with Bailey’s interviewees” (Chatzipapatheodoridis 2019;

Su difusión y conocimiento a nivel mundial fuera de las *ballrooms* también ha propiciado que el *vogue* se imparta en academias de baile y que no escape de la ideología del intercambio del capital. La escenificación del vogue -y la ideología queer que representa- ha sido atractiva sobre todo por la performatividad de la feminidad, la cual tiene un estatus icónico en la gran industria del entretenimiento, la tradición burlesque y el cabaret, o la presente cultura musical del pop y la industria de la pasarela. Además, la performance de la feminidad— en concreto, la glamurosa—también existe en la cultura gay, no sólo en la práctica de la *drag queen*. El significado *queer* que expresa el *vogue*, en especial el estilo *vogue femme*, requiere que sus performers expresen una afeminada posición que cuestiona la normatividad binaria femenino/masculino binaria asociada al sexo. (11; 2017).

Tal y como se explica en *Objetivo principal y objetivos específicos*, a partir de esta etnografía se indagará en cómo la casa Ubeta vive y representa el *voguing* y la subcultura *ballroom* en Barcelona, así como su visión sobre la difusión global y práctica de esta danza alrededor del mundo.

9. Estructura de la *ballroom* y vocabulario específico⁸

Hay tres características que constituyen las prácticas sociales de la cultura *ballroom*: el sistema de género, las *casas* y las *balls* donde se llevan a cabo las performances. En primer lugar, los miembros de esta comunidad se refieren a "sistema de género" como una variedad de géneros y subjetividades sexuales que se extienden más allá de las categorizaciones dicotómicas y triádicas que constituyen el universo sexo-genérico dominante (hombre/mujer, gay/lesbiana/bisexual). Este sistema propio de la cultura *ballroom* es la base de los roles familiares y de las categorías performativas de las balls. (M.m Bailey, 2014). Por lo tanto, cada miembro de la cultura *ballroom* se identifica, o se le asigna una de las seis categorías que conforman su sistema de género particular: "este sistema refleja cómo sus miembros se definen a sí mismos basándose en las categorías que performan" (M.m Bailey, 2014). Sin embargo, este sistema de género no rompe totalmente con las normas hegemónicas de sexo, género y sexualidad pero ofrece más identidades y expresiones de género y sexuales disponibles para escoger y representar. (M.m Bailey, 2014). Marlos M Bailey, quien hizo una investigación de la cultura *ballroom* y la posibilidad de la práctica espacial en Detroit, expone en su ensayo el sistema de género de la cultura *ballroom*:

Sistema de género particular de la cultura *ballroom*:

Seis géneros:

1. **Butch Queens** (biológicamente nacen hombres y se identifican como hombre gay o bisexual; son y pueden ser masculinos, hipermasculinos o femeninos).
2. **Femme Queens** (mujer transgénero o hombre a mujer (MTF)⁹ en varias etapas de reasignación de género; es decir, procesos hormonales y/o quirúrgicos).
3. **Butch Queens up in Drag** (hombres gais que se performan en drag pero no toman hormonas ni viven como mujeres).

⁸ Aparte de este apartado, el/la lector/a puede también recurrir al Glosario para familiarizarse con la terminología dancística empleada.

⁹ Acrónimo de Male-to-Female.

4. Butches (hombres transgénero o de mujer a hombre (FTM)¹⁰ en varias etapas de reasignación de género, lesbianas masculinas o una mujer que aparece como hombre, independientemente de la orientación sexual).

5. Women (biológicamente nacidas como mujeres que son homosexuales, heterosexuales o queer).

6. Men (hombres nacidos biológicamente que viven como hombres y son heterosexuales identificado o no identificado por homosexuales).

Padres de las casas:

1. Mothers: Butch Queens, Femme Queens, y Mujeres

2. Fathers: Butch Queens, Butches, y Hombres

(Fuente: Bailey 2013; 20).

10. Presentación de los miembros de la casa Ubeta:

En esta etnografía contaremos con la participación de cinco informantes. Tres de ellos son los primeros miembros que formaron la casa Ubeta y, por lo tanto, los que llevan más tiempo bailando en esta familia dancística. Por otro lado, también contamos con un informante que se encuentra “up in coming”, es decir, a punto de formar parte de la familia. Y por último, una informante que es alumna de la casa Ubeta y vive esta danza y esta escena desde otra perspectiva. La pandemia del coronavirus dificulta la posibilidad de conocer y establecer relación con más informantes, por ejemplo, más alumnos que pudieran aportar su experiencia en el *voguing*. En el caso de la casa Ubeta, me he encontrado con dos miembros con los que ha sido imposible contactar para contar con su participación. Sin embargo, considero que la aportación de estos cinco informantes ha sido la idónea para comprender cómo se configura esta familia y también cómo se vive desde fuera. Todos los miembros de la casa han dado su consentimiento para poner sus nombres reales en esta etnografía.

Anna Yang es la madre de la familia Ubeta de Barcelona que empezó a formar en 2019, ya que también hay otras madres Ubeta; una en Italia y otra en México con otros hijos. La madre principal de todas es Dolores Ninja, que también forma parte de la casa Ninja. Anna se identifica como mujer cis y heterosexual y tiene 32 años. Anna ha dedicado toda su carrera profesional a la danza, en distintas disciplinas. Actualmente, se dedica exclusivamente al *voguing*.

¹⁰ Acrónimo de Female-to-Male.

Jayce Ubeta es uno de los primeros hijos que formaron parte de la casa Ubeta de Barcelona. Su nombre artístico es Jayce pero. Prefiere no identificarse con ningún género y es homosexual. Tiene 18 años y estudia artes escénicas.

Noelia Ubeta es una de las primeras hijas que formaron parte de la casa Ubeta de Barcelona. Tiene 27 años y se identifica como mujer cis y heterosexual. Estudió teatro musical y ha dedicado gran parte de su vida a la danza.

Marc es alumno de *voguing* de la casa Ubeta y está muy cerca del momento para ser nombrado como hijo de la casa Ubeta. Tiene 25 años y se identifica como hombre homosexual.

Mónica es alumna de *voguing* de la casa Ubeta desde hace un año. Tiene 22 años y se considera mujer cis y heterosexual. Actualmente estudia trabajo social en la Universidad de Barcelona.

Primera clase de voguing

Primer contacto con los miembros de la casa Ubeta:

Después de contactar por *Instagram* con Anna —la madre— y Jayce —uno de sus hijos— para comentarles mi interés en investigar acerca del *voguing* y su “casa”, me dirigí a la escuela de baile *Street Dance Area*, que se encuentra en Hospitalet de Llobregat, para probar la primera clase de *voguing* y acercarme a los informantes que construyen esta etnografía:

Llegando a la academia, recuerdo que ya había estado en esa escuela de baile para dar una clase de dancehall. Al llegar, pregunto a la recepcionista por la clase de voguing y me tranquiliza: la profesora todavía no ha llegado. —Puedes subir arriba a esperar— me dice la señora. Arriba veo a Jayce— el bailarín con el que contacté por Instagram— hablando con otro chico. Prefería esperar a otro momento para presentarme. Parece muy joven, tiene la piel morena y una figura muy estilizada.

Me cambio y bajo a la sala donde íbamos a tomar la clase. Rápidamente, identifico a la profesora y madre de la casa Ubeta.

En pocos minutos, me doy cuenta que soy la única que empieza a bailar vogue ese día. Todos parecen conocerse. —¿Serán todos de la casa Ubeta?, me pregunto. (Diario de campo, 31/10/2019)

De repente, ocurrió algo que no me esperaba: aparecieron dos periodistas con una cámara de fotos. Nos explicaron que trabajaban para *El Periódico* y estaban haciendo un reportaje sobre el *voguing*. Seguidamente, nos informaron de que iban a quedarse observando y haciendo fotos en la clase. Por un momento, sentía que se entrecruzan mis mundos: el periodismo y la antropología. Los distintos caminos que me habían llevado hasta allí. Y allí estaba como antropóloga: observando y experimentando a través de mi cuerpo esta danza. Antes de que empezara la clase, los periodistas le preguntaron algo a Anna (la madre) que no conseguí escuchar. Aunque a ella sí logré escucharla cuando respondió. La madre de la casa Ubeta les contó que sólo unos pocos quieren representar la cultura y formar parte de la escena *ballroom*. Los periodistas no insistieron en indagar más en la cuestión; tampoco la situación acompañaba demasiado: estábamos todos los alumnos esperando para empezar la clase. Sin embargo, los periodistas lanzaron unas últimas preguntas, en un tono más alto que podíamos escuchar todos los presentes en la sala:

—¿Qué implica ser madre de una casa? ¿Se parece a la serie Pose?, Anna si les responde en un tono más privado y no alcanzo a escucharla. No obstante, no se extiende más de cinco minutos. Pienso en las ocasiones en que he hecho trabajos periodísticos y cómo nos influye la inmediatez y el poco tiempo para recopilar la información y publicarla.



1.

Fotografía de 'El Periódico' publicada en el artículo que hicieron sobre la clase que asistí (" 'Voguing': baila como Madonna", 20/11/2019)

Empieza la clase — al fin — con un largo calentamiento. Nos ponemos en marcha calentando el cuerpo con estiramientos y ejercicios básicos (cuello, piernas, brazos, abdominales) y terminamos con una postura que ya nos introduce al voguing. Se hace en el suelo; estirada boca arriba pero con la espalda arqueada, junto al cuello y la cabeza, y sosteniendo ese arco con las manos. Más bien los dedos de las manos, ya que la palma se despegas del suelo. Y en cuánto las piernas, puedes optar por elevar una de las dos y aguantarla en alto para que se vea más bonita y estética; eso dice Anna mientras se pasea por la clase para corregirnos. (Diario de campo, 31/10/2019)

Así empiezo a aprender las técnicas corporales que definen el *voguing*; adentrándome en una dimensión corporal que comprende el aprendizaje de nuevas dinámicas físicas y nuevas relaciones con nuestro cuerpo y el cuerpo de los otros (Aschiere; 2013).

Anna se acerca a mí para corregirme; parece que el arco marcado por mi cabeza y espalda es correcto pero Anna, de repente, me suelta: "¡Cierra el pussy!" Y justo pienso: ¿Será que con el dancehall estoy acostumbrada a bailar con las piernas abiertas y sin necesidad de esconder mis partes? (Diario de campo, 31/10/2019)

En el dancehall aparece la palabra *pussy* en muchas canciones como una glorificación de esa parte del cuerpo y hasta hay pasos en los que las bailarinas se tocan el *pussy*. Mientras que, en el *voguing*, parece que debes esconderlo. Esto me hace pensar en los procesos históricos que organizan la significación sociocultural de eso que se entiende por cuerpo. Marcel Mauss en su

análisis de los esquemas corporales, conceptualiza el cuerpo como una constante cultural que debe singularizarse en cada sociedad¹¹. Así el aprendizaje corporal varía en cada sociedad, y en cada danza. Y la experiencia corporal es siempre traducida a un idioma cultural (Le Breton 2010; 43).

A continuación, nos enseña cómo realizar el giro y caer en esta postura que resulta que se llama “dip”. Me resulta muy difícil la vuelta sobre mi misma y caer fluidamente en esa postura. Me frustro un poco pensando que me falta mucha técnica académica. Veo que Anna corrige a una chica que —a mi parecer— lo hace bien. —¡Olvida por un momento tu técnica de ballet!— le dice Anna. La chica tiene una posición estilizada y un giro muy técnico. Aunque, según la madre, en el voguing los giros no deben parecer tan técnicamente perfectos, — deben ser más sueltos, más locos— concluye ella. Anna explica que el voguing no surge de la academia sino de bailarines urbanos donde no hay técnica de ballet. (Diario de campo, 31/10/2019)

Al terminar la clase, los periodistas se marcharon rápidamente y Anna se quedó con los alumnos conversando. Aproveché el momento para presentarme a Jayce y Anna, y así recordarles el motivo que me llevaba a esa clase: la investigación. Anna me preguntó cómo había ido la clase y le comenté las dificultades con las que me había encontrado: bailar con las piernas cerradas, el giro de la *dip*... Me respondió que es totalmente normal y que conlleva mucha práctica. También le comenté que, cuando me había dicho que escondiera mi *pussy* cerrando las piernas, había pensado que con el *dancehall* y el *twerk* siempre bailaba muy abierta y que quizás me influía eso. Anna se rió y me comentó que en el *voguing* la feminidad es más “delicada”, mientras que en el *dancehall* es más “sexual”. Así que se mostró de acuerdo con mi percepción.

A medida que iba recibiendo correcciones de Anna acerca de lo que está “mal”, lo “diferente”, lo “inaceptable” en la dimensión corporal del *voguing*, me permitió conocer el modo en que los bailarines de *vogue* de la casa Ubeta estructuran su danza, y sus valoraciones estéticas y teóricas, como ya indicaba Kaeppler (1972: 174) en sus estudios de la danza. En este caso, si una toma la simbólica corporal del *vogue*, tiene que conseguir *delicadeza* en los movimientos y mantener las piernas cerradas en determinadas poses. Con esta reflexión, me doy cuenta que, retomando la teoría de los actos constitutivos del género de Judith Butler (1998), estoy examinando de qué manera los actos corporales específicos construyen el género, según la sociedad y la danza que los interprete. Y también, “que la identidad de género es siempre una identidad corporal, es decir, nos identificamos en relación al género dentro y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción determinada de nosotros/as mismos/as como seres carnales; una corporeidad que es además absolutamente dinámica” (Esteban, 2004: 11)

¹¹ Marcel Mauss, “Técnicas y movimientos corporales”. Sociología y antropología (Madrid: Tecnos, 1971), pp. 337-356.

— *Tengo que marcharme rápido hoy pero hablamos en otro momento sobre tu trabajo*, me dice Anna. Al menos ya me conocen en persona y la investigación ha empezado a tomar cuerpo a través de la experiencia y la participante observación, ya que desempeño el rol de alumna informando sobre mi investigación. No obstante, después de la clase, me di cuenta de que, también, debía realizar observación pura en alguna sesión para que no se perdieran detalles importantes en la memoria. Sin embargo, gracias a la experiencia encarnada con la práctica del *voguing* he podido acceder, a través del cuerpo, a sus técnicas corporales, y las he encarnado con mayor entendimiento gracias a las correcciones de la profesora. Aunque durante mi ejercicio práctico durante la clase he tenido la sensación de que se me olvidarán detalles como la dinámica que se establece, o comentarios y explicaciones que también pueden ser útiles para comprender cómo se enseña y se aprende el *voguing* en la clases que imparte la madre de la casa Ubeta.

12. Observación de una clase de *old way*; observación participante como método y reflexión

Después de haber tomado algunas clases y experimentar el *vogue* de forma encarnada, he podido entender cómo se mueve un *voguer* gracias a las indicaciones y las correcciones de Anna. A parte de convertirme en “alumna” y aprendiz de las técnicas corporales y las emociones, y por tanto significaciones, que interpreta el bailarín. Como mencionaba anteriormente, durante las clases he tenido la impresión de que necesitaba asistir a una clase como observadora para situarme en otra perspectiva. Otro tipo de experiencia en el campo para comprender cómo Anna enseña el *voguing*.

Anna también imparte clases en el Centro Cívico de la Barceloneta, no solamente en la academia de baile *Street Dance Area*. “*Aquí tengo alumnos que hace poco que han empezado, puede ser interesante saber por qué quieren aprender voguing*”, me comentó Anna unos días antes de asistir a la clase. Por lo tanto, estos alumnos de la Barceloneta se diferencian de los de la otra escuela por la intencionalidad en la que toman el *voguing* como aprendizaje, según me lo presenta Anna. En *Street Dance Area* la mayoría de sus alumnos son hijos suyos, y los que no son hijos, ya llevan tiempo bailando *voguing*.

La tarde del 9 de marzo de 2020 me dirigí a la clase del Centro Cívico de la Barceloneta para conocer quiénes asistían y observar cómo enseña Anna desde otro rol: el de mera observadora:

Justo al llegar pregunto dónde se encuentra el aula en recepción. —Yo también voy a voguing— me dice una chica que pasa justo por mi lado. La sigo para encontrar el aula, ella me pregunta si ya había tomado clase, asiento y me doy cuenta que ella piensa que yo soy una alumna más. ¿Qué pensará cuando luego vea que yo me siento simplemente a observar y tomar apuntes con mi libreta? (Diario de campo, 9 de marzo de 2020)

Entro en la clase y Anna me saluda sonriente: “Ya decía yo que me sonaba esa chica rubia”, me dice. Le comento que no voy a hacer la clase sino que simplemente quiero observar. En un principio, yo no podía estar allí, pero Anna me dio el consentimiento. Así que le agradezco que me dé la oportunidad de estar allí presente.

Antes de empezar la clase, Anna comenta una experiencia personal y, además, surge el tema del covid-19: le habían cancelado coreografiar una pasarela de Desigual por la aparición del coronavirus. De repente, surge un debate en clase: “¡Qué exagerados! ¿Darán tanta importancia al virus para invisibilizar otras cosas?” , comentan los alumnos de Anna. La mujer con la que había entrado en clase parece más mayor que el resto de alumnos. Hay cierta diversidad en cuanto a edades y características físicas. Y más alumnos que en la escuela Street Dance Area.

Anna empieza la clase con un calentamiento que involucra todas las partes del cuerpo y, a continuación, enseña una serie de posiciones para trabajar el equilibrio. Algunas son parecidas a posturas del break dance¹². La mayoría de los alumnos se esfuerzan para conseguirlas y algunos al intentarlo varias veces desisten. — ¿Querían hacer voguing, eh? Os gustó el mariconeo con Jayce de la semana pasada — suelta Anna con un tono burlón.” Hoy toca old way. Aprender a caer con estilo; con elegancia. Crear nuestra propia performance con attitude”. (Diario de campo, 9 de marzo de 2020)

Como la misma palabra lo indica, el estilo *old way* es el más antiguo, es decir, el primer estilo de *voguing*, según las categorías que hoy en día se conocen. En cuanto a “mariconeo”, Anna se refiere a que la semana pasada hicieron clase de *vogue femme* con Jayce, que como ya he explicado anteriormente es el estilo donde se potencia más la actitud femenina. Y en cuanto al movimiento y la actitud que describe, Anna propone crear una “performance propia”. Por lo tanto, el *voguing* es una danza donde el concepto de *performance* tiene mucha importancia, ya que bailar *voguing* implica un proceso creativo propio con una “dimensión procesual”, en “donde la agencia de los sujetos está puesta de relieve” (Rodríguez, 2016; 12).

Después de un entrenamiento intenso de equilibrio, que Anna destaca como importante para entender el equilibrio del propio cuerpo, les enseña una coreografía: “Primero toca trabajo, ahora diversión”, dice la madre de la casa Ubeta. Mientras enseña la coreografía, Anna hace un apunte importante: “Siempre que bailamos voguing hay que imaginar que estamos rodeadas de fotógrafos en todos lados; por lo tanto hay que crear una silueta que haga el cuerpo bonito desde todos los lados”. Usa como ejemplo la posición del hombro: se trata de una técnica de fotografía de modelos para parecer más alta y delgada. Anna lo escenifica llevando el hombro hacia arriba. ¹³

¹² El **break dance** o el **Bboying** (breaking) es una danza social que forma parte de la cultura del Hip Hop junto con el Graffiti, Rap y Djing. Este elemento nace en las comunidades de los barrios neoyorquinos como el Bronx y Brooklyn en la década de los años 70 en el siglo XX.

¹³ Diario de campo, 9 de marzo de 2020

Después de la clase, conversé con Anna y algunos alumnos que se quedaron fuera del Centro Cívico de Barceloneta. Así me involucré también como participante, ya que había estado todo el tiempo como mera observadora.

Unos de los alumnos, un chico joven y delgado, con un tono curioso y amigable, me pregunta qué estaba escribiendo en la clase. Le comento la etnografía que estoy llevando a cabo con la casa Ubeta. ¹⁴

Y es que cada vez siento que esta etnografía se trata más de un trabajo conjunto, ellos también están formando parte del proceso, guiándome hacia sus clases y eventos, y aportando su conocimiento.

El chico me muestra su aprecio y me dice: “Yo empecé a tomar clases porque quería explorar mi feminidad y me sentía muy identificado con la escena del voguing”. — ¿En qué te identificas?— le pregunto. Y me responde que el voguing le parece una danza y una escena donde poder explorarse a uno mismo sin que nadie te juzgue. El chico se disculpa porque tiene que irse pero me dice que ojalá vuelva y que también haga la clase con ellos. Me siento muy acogida por sus palabras. ¹⁵

Pensé que mi presencia como observadora en la clase dificultará generar lazos de confianza con los alumnos. Sin embargo, mi presencia había despertado cierta curiosidad. Aunque, en medio de la clase, cuando Anna iba a cambiar la música me preguntó: *¿Qué estás escribiendo?* Parecía que le incomodaba un poco, quizás se sentía insegura. Después de la clase, le enseñé por encima mis anotaciones. Efectivamente, como sugiere Guber (2011), la presencia del observador puro afecta al comportamiento de la clase —tanto de los alumnos como del maestro—. Por un lado, algunos alumnos me miraron extrañados por mi presencia y, por lo visto, también desperté su curiosidad. Y por otro lado, Anna llegó a sentirse analizada e insegura por no saber que estaba escribiendo mientras les observaba. En cuanto a la recopilación de datos, adoptar este rol en esta situación me ha permitido tomar más atención y registrar (escribir al momento) aquellos comentarios que surgían en la clase; la mayoría de ellos muy enriquecedores para la investigación. Y también me ha permitido apreciar la influencia que tiene el rol que desarrolla la etnografía en la situación donde se desarrolla la investigación.

¹⁴ Diario de campo, 9 de marzo de 2020

¹⁵ Diario de campo, 9 de marzo de 2020

13. ¿Cómo se mueven los bailarines en el *voguing*?

Antes del confinamiento, que empezó entre el 9 y el 13 de marzo de 2020, asistí a dos clases para seguir aprendiendo *voguing* desde una experiencia encarnada y, a la vez, siendo una participante observadora; alternando entre los movimientos analíticos de acercamiento-alejamiento que propone la antropóloga Silvia Citro en *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (2012). Uno de los objetivos de esta etnografía, a través de la práctica de esta danza en las clases de Anna, es el aprendizaje de las técnicas corporales y sus particularidades estéticas. Aprendiendo cómo se mueve y se siente una bailarina de *voguing* desde la experiencia encarnada de esta danza.

El estilo en el cual focalizo la mayor parte del análisis dancístico es el *vogue femme* porque es el estilo de *voguing* que Anna enseña en mayor medida. Además, durante el recorrido etnográfico, este estilo ha sido el más frecuentado por los miembros de la casa Ubeta tanto en el discurso como en la práctica. Aunque también abordaremos las características de los otros dos estilos: el *new way* y el *old way*.

¿Y cómo se mueven los bailarines en el *vogue femme*? En las clases que he tomado con Anna Yang he podido aprender cómo se mueve un *voguer* y qué significaciones y emociones implica esta danza. La clase de *vogue femme* de Anna Yang empieza con un calentamiento donde se trabaja todo el cuerpo y suele durar unos diez minutos, aproximadamente. Una de las partes del cuerpo que trabajamos más son los brazos, tanto la técnica como la estética son muy importantes para que salgan bien los movimientos. Anna insiste en demostrar grandeza en cada movimiento: “*no empequeñecerse*”. Además, nos pone en el contexto de que bailáramos en una *ballroom*. Baz (2009, 14) argumenta que ser danzante implica mirar y ser mirado, y así se convierte en objeto de mirada y objeto de deseo. Cuando un *voguer* decide participar en una *ballroom* toma la decisión de compartir y exponerse a ser mirado por el jurado y el público, a quién deberá agradar para ganar. Aquellos que conozcan las técnicas corporales del *vogue*, sobre todo el jurado, evaluarán si los participantes las dominan y cómo las utilizan. Y también valorarán la expresión del bailarín. En este caso, “la grandeza del movimiento”, como dice Anna, mejorará nuestra puesta en escena. También menciona que esa grandeza tiene que ir acompañada de una actitud, es decir, de “*mostrar nuestra grandeza mediante el movimiento*”. La expresión de un sentimiento es, por lo tanto, “*una puesta en escena que varía según los auditores y según lo que está en juego*”. (Le Breton 2010; 72). En este caso, un *voguer* deberá tomar una cierta actitud acompañada del movimiento para cautivar al público y al jurado, y aunque el bailarín no esté bailando en la *ballroom*, sino en otro contexto, deberá imaginarse que está en ese espacio, en esa celebración para conseguir desarrollar ese sentimiento.

Por otro lado, la relación de la grandeza del movimiento, cuando se baila *voguing*, con un sentimiento de grandeza del sujeto pone de manifiesto la importancia de la experiencia sensible y significativa con el movimiento. Así, como menciona Citro (2012: 50), *“toda experiencia humana implica un continuum entre movimiento-sensorialidad-sentimientos-significación que, si bien es posible escindir analíticamente, no siempre sería aislable experiencialmente”*. En mi experiencia dancística como etnógrafa, que me ha permitido aprender los movimientos y las significaciones otorgadas a estos, recibí una corrección de Anna importante para comprender la importancia del sentimiento en el *voguing*:

—*“Nora no le estás poniendo actitud. Tienes que creértelo. Imagina que está delante tuyo la persona que te gusta”*, me dice Anna Yang.

Me encontraba en una encrucijada porque me era muy difícil “creermelo” si no me sentía cómoda en el movimiento. En este caso, se trataba del *catwalk*, la forma característica de caminar cuando bailas *vogue femme*. Este suceso ocurrió en una de las clases *online* que impartió Anna durante el confinamiento, y este factor, desde mi experiencia corporal— poco familiarizada con el *voguing* — dificulta el aprendizaje del movimiento. Frente a esta dificultad con la que me encontré, pensé que mirar videos de bailarines de *vogue* en las *ballroom* me ayudaría a comprender cómo se ejecuta el *catwalk* a nivel de movimiento y sensorialidad. Y así fue, en la siguiente clase, imitando aquellos *voguers* que había visto, tanto en la forma de moverse como en la actitud que expresan sus rostros, me salió el movimiento del *catwalk*. Conseguí caminar como una *femme queen*, y seguidamente Anna me felicitó. Por lo tanto, en esta experiencia etnográfica y encarnada descubrí que para ejecutar bien un movimiento es importante conocer e interpretar la significación que se le da. En las clases, Anna da una serie de consejos para hacer bien el *catwalk*. Así describe la actitud que acompaña el movimiento:

“¿Os acordáis de la pantera rosa? Tenéis que ser pantera. Más miau miau. Siempre es una performance”. Imagina que delante tuyo está el chico con el que quieres acostarte”; se trata de caminar como una reina”

Se trata de desarrollar una actitud femenina, seductora y segura acompañada de un movimiento con una serie de técnicas corporales: *“Poneros en relevé¹⁶ y luego camináis sacando la cadera y flexionando las piernas sin que se vea la pierna de atrás”*. ¿Y por qué se camina en *relevé* (de

¹⁶ Se denomina así a la elevación del suelo de los talones del pie o los pies de un bailarín para la realización de un paso de danza determinado. Se trata de un movimiento propio de los pies, y puede subirse al relevé en o sobre las puntas

Más información en: Relevé (Ballet) © <https://glosarios.servidor-alicante.com>

puntillas) en este estilo? — le pregunté a Anna en medio de la práctica. La madre de la casa Ubeta me respondió que *“realmente este estilo se baila en tacones y una se eleva en las puntillas porque sino no se puede caminar así”*. Intenté hacerlo sin elevarme de puntillas y sí, todo el movimiento de caderas y piernas implica una elevación de los pies. Por lo tanto, tomando estas técnicas corporales, acompañadas de una actitud femenina y seductora, se consigue encarnar uno de los movimientos que nos permiten aprender a caminar como una *femme queen*.

En este estilo de *voguing* los brazos tienen que verse estilizados pero a la vez sueltos. Anna nos enseñó en la segunda clase que tomé cómo utilizar las manos: las palmas van hacia arriba. Anna lo escenifica para que lo entendamos: hace un gesto como si estuviera abanicándose. Sin embargo, ese gesto lleva consigo una actitud que Anna describe como *“elegante”* y *“femenina”*. Aprender a moverse y actuar como un voguer implica adoptar una simbólica corporal; una actitud determinada que se expresa con el movimiento y la expresión del rostro. Por lo tanto, se trata de *“testimoniar a los otros significaciones que se quiere ofrecerles desplegando los signos adecuados”* (Le Breton 2010: 73). David Le Breton lo llama *“La paradoja del comediante”*, y consiste en este arte de manipular los signos, de hacer del cuerpo una lectura inteligible, con el fin de mostrar los distintos sentimientos o emociones. Ellos interpretan indiferentemente por ejemplo la felicidad, el dolor, la melancolía, etc. apoyándose de un repertorio social y cultural. Sin embargo, en el *vogue femme* se expresa generalmente una elegancia y feminidad pero, según el bailarín, las emociones otorgadas a los movimientos son diversas y dinámicas.

Entrevisté a Mónica, una alumna de Anna Yang que conocí en las clases, aunque no es hija de la casa Ubeta, para conocer también cómo siente y vive el *voguing*. Mónica diferencia entre el *vogue femme* y el *new way*, sus estilos de vogue favoritos, enfatizando qué le gusta de uno y otro:

“Estoy entre el new way y el vogue femme. Los dos me encantan pero creo que tiro hasta un poco más hacia el new way pero no tengo la flexibilidad que se necesita. El vogue femme me encanta porque lo sacas todo, te sientes súper liberada después de bailarlo aunque el new way a nivel estético me gusta mucho”.

Por lo tanto, encontramos que en el *vogue femme* hay un sentimiento ligado a la danza, en este caso Mónica describe que se siente *“liberada”* cuando baila *vogue femme*, y en otro momento de la entrevista también relaciona el *voguing* con un sentimiento de *“libertad”*. Mientras que, cuando menciona por qué le gusta el *new way* hace referencia a la estética de los movimientos. En cuanto a mi práctica encarnada del *new way*, debo reconocer que sentí que Anna daba muchísima importancia a la técnica. Sólo en una ocasión la madre de la casa Ubeta mencionó que es muy importante que el rostro sea expresivo y acompañe, en ocasiones, al movimiento de los brazos. Por

otro lado, Noelia Ubeta describe también cómo se siente cuando baila vogue femme:

“Hay muchas formas de sentir el vogue femme. Yo cuando bailo vogue femme me siento divertida, me lo paso super bien. Hay quienes se sienten más sexys, y yo también me siento más mujer y empoderada con mis tacones pero por encima de todo me lo paso bien.”

Por lo tanto, “hay distintas formas de sentir el vogue femme”, como explica Noelia, y en su caso “se siente divertida”, aunque a la vez se siente femenina. En la entrevista con Jayce Ubeta, le comenté mi experiencia con el *vogue femme* para comprender mejor esta relación entre movimiento y sentimiento. Según Jayce, la importancia del sentimiento en el *voguing* también está relacionada con sus raíces: *“El voguing nació de personas que no bailaban, así que primero va la emoción”*. A diferencia de otras disciplinas dancísticas donde la técnica toma mayor importancia, el *voguing* se creó desde las emociones, y por lo tanto, es el factor más importante. En el caso del *vogue femme*, las *femme queen*¹⁷ tomaron el *voguing* con *“una feminidad exagerada para demostrar sus encantos como mujeres”*, explica Anna en clase. Por otro lado, Jayce menciona que *“la evolución natural del estilo va al vogue femme porque se ha convertido en la validación del movimiento femenino: aquí sí es válido y se celebra”*. Así el *voguing* se convierte en un medio para expresar una feminidad castigada en cuerpos que no son heteronormativos. Y es que la figura de las *femme queen* es uno de los ejes de la comunidad *ballroom* ya que, como explica Anna: *“Las femme queen recogían a quienes no tenían casa y les daban la posibilidad de tener una vida normal. También les enseñaban a bailar voguing, se convertían en sus madres y maestras”*. Y así las *femme queen*, como madres de las casas, formaban las familias que luego se presentaban a concursar en las categorías de la *Ballroom*.

La madre de la casa Ubeta toma un tiempo en el inicio de sus clases para poner en contexto a sus alumnos sobre los orígenes y las características del *voguing*:

“En el 2000, dividieron el voguing en tres estilos. Al principio era simplemente una performance pero por la diferencia de actitud empezaron a dividirlas en tres estilos: old way, vogue femme y new way”. Las nuevas generaciones tienen un ‘background’ más moderno y le pusieron el nombre de old way definiéndolo el ballet del voguing. La técnica más básica. Después de los 90 hubo más interés por el voguing y el old way era muy fácil”

Por lo tanto, por un lado, el interés creciente por el *voguing* de personas fuera de la *ballroom* creó una división por estilos que categorizó el *old way*, al primer estilo de *voguing* que se creó

¹⁷ Categoría identitaria que se utiliza para nombrar a las mujeres transgénero en la *Ballroom*

describiéndolo como la técnica básica. Y entonces crearon el *new way*:

El interés por el voguing por parte de bailarines de academias de ballet dificultó la técnica del voguing. En los 90 en Nueva York, el 80% de bailarines bailaban ballet así que crearon un nuevo estilo más técnico para hacerse sitio en la ballroom.

La relación del *voguing* con otros géneros performáticos creó un nuevo estilo de *voguing*, llamado *new way*, en el cual, según explica Anna, lo más importante es mantener una serie de líneas rectas con los brazos. A esta técnica se le nombra “*arms control*”. También hay mucha *floor performance* y *tricks*; se baila en el suelo y se valoran las acrobacias y la flexibilidad. Y por otro lado, surgió el *vogue femme*, otra variación— otro estilo de *voguing* — que las *femme queen* (transgénero y transexuales) crearon:

“Las femme queen bailaban el voguing con una feminidad muy exagerada. La cirugía también influyó a que bailaran más femeninas” (Anna Yang en la entrevista que le hicieron Dramas de Honor el 30/03/2020)

Por lo tanto, el *boom* de la cirugía estética en Estados Unidos como práctica sociocultural -asociada sobre todo a la estética femenina- influyó en la expresión de una de las identidades de género de la *ballroom*: las *femme queen*. Y así surgió la creación de un nuevo estilo de *voguing*. Según los miembros de la casa Ubeta, en el *vogue femme* existen dos estilos, más bien dos actitudes para realizar los movimientos que están estrechamente relacionadas con las emociones que se expresan mediante el movimiento del cuerpo y la expresión del rostro. Marc, alumno de Anna, que próximamente será nombrado hijo de la casa Ubeta, lo explica así:

*“En vogue femme hay las ‘soft enchant’ que son súper femeninas con movimientos lentos y fluidos... en mi opinión este estilo es más difícil porque tienes que cautivar al público solo con tu presencia y con movimientos lentos. Y luego están las ‘dramatic’ que se vuelven más locas haciendo ‘dips’, saltando y girando”.*¹⁸

Así, el estilo *vogue femme* se diferencia en dos subestilos según la velocidad de los movimientos y los desplazamientos. Las *femme queen soft* bailan “*súper femeninas*”, mientras que las *dramatic* bailan de forma “*exagerada*”. Sin embargo, cuando Marc explica las diferencias entre ambas formas de bailar utiliza el verbo “*ser*”. Por lo tanto, no solamente se trata de bailar, sino de ser aquello que bailas. En el capítulo de “*Movimiento, subjetividad e identidad*” enfatizaremos en la

¹⁸ Entrevista personal a Marc, 25 de junio de 2020

relación del estilo de *voguing* que elige cada bailarín, para formarse, con sus trayectorias identitarias y subjetivas.

Anna destaca que “*cada estilo tiene una attitude diferente: aunque pueden parecer parecidas porque se basan en la pose*”. A pesar de que el *voguing* se haya transformado y hayan salido nuevas actitudes y movimientos, sigue manteniéndose la pose como elemento indispensable de esta danza que une todos los estilos. El *voguing* es una profusión de significaciones donde se explora las posibilidades del cuerpo y la proyección de distintas formas de expresión.

Por ahora, hemos descrito cómo se mueven en los distintos estilos de *voguing* tomando el posicionamiento teórico-metodológico de Rudolf von Laban (1958;46) y la propuesta de Islas (1995) en cuanto a cómo se vinculan con otros géneros performáticos. Sin embargo, en el capítulo “Movimiento, subjetividad e identidad” veremos cómo ha influenciado el *voguing* en las trayectorias personales, en la percepción de la propia imagen corporal y la de otros, en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales. (Silvia Citro, Patricia Aschieri, 2011).

También he incluido las emociones y los significantes que los performers y su audiencia asocian a cada género, como sugiere Citro (1997, 2003, 2009). Sin embargo. Silvia Citro también propone que además de las variables habituales de análisis del movimiento, se considera fundamental incorporar las posturas y la imagen corporal, así como los vínculos con la música, los contenidos discursivos, recursos visuales y escenográficos, influenciada por la perspectiva de la performance que busca destacar la interrelación entre los distintos lenguajes estéticos.

14. El contagio de las emociones en la *ballroom*

Inspirada en el capítulo “*El contagio de las emociones de la sala a la escena y de la escena a la sala*” de *Cuerpo sensible* (2010) de David Le Breton, quiero mostrar la importancia del *vogue* con la música con la que se practica esta danza, y la relación y contraste que tiene con este género performático con quién comparte parte de sus orígenes: el *waacking*. Y por último la interacción de emociones que se desenvuelven entre el bailarín, el jurado y el público en la *ballroom*.

En la *ballroom* que se celebró en Barcelona el 23 de febrero de 2020, después de un ronda de *waacking*¹⁹, uno de los miembros del jurado (Bagsy) mencionó: “*Vogue is the outside coming here*

¹⁹ El ‘Waacking surgió de la comunidad gay a principios de los años 70 en la Costa Oeste de los EEUU y ha sido desarrollado dentro de la comunidad gay. En aquel momento, nadie hubiera podido imaginar el éxito que tendría hoy en día. Este estilo solía ser bailado por la comunidad Latina y Afroamericana. Sus fuentes de desarrollo fueron: las performances de los Drag Queens, de los Portraits y de los Musicals de estrellas

and waacking the inside coming out”. Me quedé intrigada por esta corrección que el miembro del jurado hizo a los bailarines, así que cuando entrevisté a Anna, le pregunté qué significaba esa definición de ambos estilos:

*“En el voguing, la energía del público entra dentro de mí poniéndonos en el contexto de la ballroom; como dijo Babsy. Aunque el voguing también es de dentro a fuera porque involucra a la gente. Estoy compartiendo con vosotros lo que soy; si me aplaudes o no, no me cambia la vida, es mi momento, es mi espacio.”*²⁰

Según Anna, hay una relación dentro/fuera en cuanto a la interacción del bailarín con el público y los otros bailarines. Por un lado, el *voguer* se nutre de la energía del público — de fuera a dentro — pero tampoco depende únicamente de esa interacción. Tanto en las clases de Anna como en las entrevistas, uno de los discursos más recurrentes e importantes sobre el *voguing* es la importancia de encontrarse a uno mismo y expresarlo a través de la danza. Jayce Ubeta lo explica así:

*“El waacking es compartir de una manera positiva. El voguing se comparte diferente, es una lucha. Sacas lo de dentro para fuera; soy esto que no siempre saco fuera. Y la manera en que se demuestra eso no es como en el waacking que todo se comparte de forma muy positiva, el voguing es más una lucha. Aunque puede parecer agresivo porque son batallas no en plan abrazo. Y no es que la gente esté enfadada, fuera de escena se abrazan. Cuando estás en el foco se trata de luchar por tu identidad”*²¹

Por lo tanto, el *voguing* se convierte en una batalla en el contexto de la *Ballroom*, en una lucha por la identidad y se compite contra otros *voguers* por ser el mejor. Aunque, como en el caso de Jayce, también se vive con respeto y admiración:

“En la Sinners Ball llegué a la final de vogue femme batallando con Adam, que es uno de los mejores en este estilo, y no me lo creía, me sentía muy empoderado porque pensaba que no llegaría hasta allí. Sin embargo, no hubo tensión entre nosotros. Pienso que la escena española es muy sana ahora mismo, al menos dentro de la Ball. En cambio, en París hay un lanzamiento de cuchillos constante porque son muchas personas y hay mucha calidad. La gente tiene menos tiempo para mostrarse y el nivel es muy alto, si lo comparamos con España. Por eso, nosotros podemos disfrutarlo más. En la escena todo el mundo se quiere pero entre ‘houses’ siempre hay rivalidades porque cada ‘house’ tiene su mentalidad también.”

Entrevista personal a Jayce Ubeta, 18 de junio de 2020

Como menciona Jayce, en España todavía la escena es muy reciente y el nivel más bajo. Por eso

cinematográficas de los años 20's hasta los años 60. Iconos tales como: Greta Garbo, Rita Hayworth, Marilyn Monroe por citar algunos (entrevista a ‘Tyron The Bone’ Procto en Street Dance Area).

²⁰ Entrevista personal a Anna, 12 de junio

²¹ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

hay una relación muy sana entre los participantes. Mientras que en otros contextos como París, una de las ciudades de Europa con más *voguers*, hay mucha rivalidad y nivel entre los participantes. Además, en contextos donde la escena *Ballroom* lleva más tiempo, surgen rivalidades y divergencias entre las *houses* que se exponen en el escenario. En las batallas que vi en la *Ballroom* de Barcelona del 23 de febrero de 2020, los *voguers* luchaban por ganar ese espacio más cercano a los jueces, y así conseguir su atención y, a la vez, se dirigían también al público. Se podía escuchar a los miembros de la casa Ubeta aclamar “*!Ubeta!*” cada vez que salía al escenario uno de los hijos, ya que Anna ejercía el rol de presentadora en esa *ballroom*. Y lo mismo ocurría con miembros de las otras *houses*. Según Noelia Ubeta, el apoyo de la familia — de la *house*— es imprescindible en el escenario:

“En la ball el apoyo de la house es muy importante, se nota la diferencia. Yo me he presentado a balls sola... en París, por ejemplo, fuimos con Anna y como nadie nos conocía nos sentíamos solas en el escenario. En España el ambiente de la Ball es más parecido al waacking en cuánto al sentimiento de compartir pero en París si eres de una house que nadie conoce se hace el silencio... Yo salí con ganas de llorar, prefería mirar solo”

Entrevista personal a Noelia, 26 de junio de 2020

Según Le Breton (2010: 94), inspirado en Goffman, “*el público ejerce una fuerza magnética sobre la interpretación del actor o sobre el bailarín, como el conferencista. Es un trampolín para la performance, o lo potencia o bien es como una ducha de agua fría que quiebra su impulso*”. Por lo tanto, en la *ballroom*, como en otros espacios donde se desarrollan actuaciones, el público tiene un papel importante en el espectáculo. En el caso de la *ballroom*, el silencio sería la ducha de agua fría que quiebra el impulso del bailarín.

Aparte de este contagio de emociones que viven los bailarines y los espectadores en la *ballroom*, y que contribuyen en la creación de la *performance*, la música también juega un papel muy importante. El género musical crea una serie de emociones que se expresan de forma distinta. Así lo cuenta Anna Yang:

“También influye la música. El waacking se baila con funk y eso implica alegría, y hasta si estuviéramos en una discoteca lo bailaríamos juntas quizás. Mientras que el voguing se baila con música house y eso implica estar conectado con uno mismo; me estoy nutriendo, me estoy comiendo esta energía para explotarla”.

Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

La música determina las significaciones que se asocian tanto al *voguing* como al *waacking*. Pero,

¿qué similitudes y diferencias hay entre estos dos estilos? Sabemos que el *voguing* nació en las *ballroom* pero, ¿y el *waacking*? Este estilo surgió en los club gays de Los Ángeles en los años 70 del siglo XX por hombres afroamericanos. Y en el 2000 este estilo renació en competiciones de hip hop — uno de los estilos musicales con los que se baila *waacking* — liderado por mujeres cis no racializadas²². En cuanto a las técnicas corporales, ambos estilos comparten el uso de la pose en la danza. Sin embargo, en el *voguing* suelen ir una pose detrás de otra, mientras que en el *waacking* se utiliza la pose como “pausa entre los movimientos”.

La *ballroom* de Barcelona, a la cual pude asistir como etnógrafa y observadora participante, terminó con la categoría de *waacking*, así que pude percibir que esta danza resulta ser bien distinta al *voguing* en cuanto a las significaciones y emociones, aunque ambos géneros dancísticos compartan particularidades en sus raíces. Era la primera vez que veía esta danza en vivo. Los bailarines de *waacking* expresaban alegría en sus rostros y los movimientos de brazos nacían de dentro a fuera. Algunos lo bailaban más parecido al *voguing*, y por eso no pasaban de ronda; así se justificaba el jurado. Cuando competían, a veces terminaban bailando juntos; y entonces el jurado los felicitaba. En la ronda final, el jurado no pudo resistirse y salió a bailar junto a los finalistas. No parecía para nada una competición sino que terminaban bailando juntos, interaccionando con los movimientos y las emociones. Como menciona Jayce en la entrevista, la emoción del *waacking* era positiva. Mientras que en las rondas de *voguing*, el público jugaba un papel importante animando a



Definición obtenida en

<https://www.steezy.co/posts/waacking-voguing#:~:text=Waacking%20uses%20poses%20as%20breaks,as%20if%20posing%20for%20pictures.>

los bailarines y mencionando los apellidos de las casas, y podía respirarse cierta tensión y rivalidad cuando los bailarines batallaban por acaparar e impresionar al público y al jurado. Aunque no se originó ningún conflicto, hubo algunos, que después de batallar en el escenario, se abrazaron.

Tanto por las descripciones de los informantes sobre cómo se desarrollan y se sienten el *voguing* y el *waacking*, y por lo que pude ver en la *ballroom*, el *voguing* se convierte en la definición y expresión del “yo”; mientras que el *waacking* se expresa mayormente para compartir, aunque los bailarines estén compitiendo.

2. Fotografía que tomé en la ballroom que se celebró el 23 de febrero de 2020 en Barcelona.

“Para mí una ball es algo inexplicable, hay que verlo. Es donde disfruto más, aunque hay cierto miedo y presión. Todo lo que haces es para mostrarlo en este espacio. Mostrarlo a gente que sabe me hace ponerme a prueba, y me encanta”.

(Entrevista personal a Jayce Ubeta, 18 de junio)

A partir del conocimiento de las características de ambos géneros dancísticos y la música en la que se desenvuelven, hemos podido ver las emociones y los significantes que se asocian a los movimientos y la actitud que los acompaña. Sin embargo, veremos cómo cada bailarín de la casa Ubeta toma el *voguing* y esa serie de signos y emociones que se le asocian para crear una performance propia que será un reflejo de aquella individualidad, o personalidad, que quieren mostrar a los demás. Sin embargo, esa individualidad se expresa con una serie de emociones y significantes que remiten a una colectividad que los comprende. Según Le Breton (2002; 182), *“el simbolismo social es la mediación por la cual el mundo se humaniza, se nutre de de sentido y de colores y se vuelve sensible a la acción colectiva”*.²³

Proyección del cuerpo femenino en el *voguing*: transgresión mediante la glorificación de lo hegemónico

Una de las características dancísticas del *voguing* es la “pose”. Y en esa palabra se inspira la serie *Pose* de la plataforma Netflix, que en este último año ha dado a conocer el *voguing* y la escena *ballroom* a un público internacional desde su estreno, en 2018. Tal y como se ha visto, el *voguing* es un “acto dancístico inspirado en las poses de las portadas de las revistas de moda. La esencia del vogue se puede resumir irónicamente, sarcásticamente, incluso inquietantemente en una sola palabra: *estilización*” (Chatzipapatheodoridis 2019; 1). La autora insiste en que los *voguers* van a las *ballrooms* imitando a las superestrellas del mundo del espectáculo, como una burla, pero, simultáneamente, una glorificación de los ideales estandarizados, típicamente occidentales, de

²³ Fotografía que hice cuando asistí a la *ballroom* del 23 de febrero de 2020 que se celebró en Barcelona.

belleza, sexualidad y clase. Como señala Foucault en *La voluntad del saber* (1984), el cuerpo es objeto de un dispositivo de dominación, pero con capacidad de subversión; un cuerpo significado y disciplinado pero que al mismo tiempo configura significados y transgrede opresiones. Por lo tanto, los *voguers* imitan un ideal estandarizado de mujer occidental que se difunde a través de la moda pero, a la vez, “se burlan de ello”:

“Nacida para destacar, la subcultura ballroom surgió como la acusación paradigmática anti-heteronormativa contra enfermedades y fallos sostenidos por el estilo de vida estadounidense dominante. Dentro de sus contornos, los parias sexuales, inicialmente originarios de grupos sociales afroamericanos y latinos, desarrollaron la práctica del voguing” (Chatzipapatheodoridis, 2019; 2).

Gracias a toda la información recopilada en artículos, documentales e investigaciones sabemos que en los años 80 surge el *voguing* y las *ballroom* pero, ¿quiénes fueron los pioneros de su creación? Anna Yang cuenta en una entrevista que le hacen en directo por Instagram las *Dramas de Honor* —un dúo de Drag Queens que empezaron a hacer entrevistas en directo desde su página de Instagram durante el confinamiento— que el pionero del *voguing* fue Paris du Prime. *“Paris siempre llevaba su revista Vogue y cuando iba a bailar a las fiestas jugaba a imitar las poses de las modelos que veía en las revistas junto al ritmo de la música”*, cuenta Anna. La madre de casa Ubeta también menciona que cuando se escuchaba la música disco y funk se jugaba con el cuerpo a adoptar *“el estilo, la pose, la elegancia y la presencia”*. Por tanto, los *voguers* adoptan una serie de actitudes y valores que representan las modelos y se simbolizan a través sus cuerpos.

La importancia del cuerpo en Occidente también nos ayuda a comprender la relación que se establece entre la identidad corporal, la identidad de género y el contexto socio-cultural. En cualquier cultura el cuerpo está íntimamente ligado a lo social, ya que toda práctica social es una experiencia corporal (Esteban, 2013). Desde la visión actual dominante, el cuerpo deja de estar relegado en la conformación del individuo y “se pone en relación con la construcción del “yo”. Por tanto, se reconoce su papel conformador de la subjetividad de las personas” (Esteban 2013; 73). Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX y el XXI, la sociedad occidental se ha caracterizado por un culto al cuerpo. Hay autores que destacan una obsesión narcisista por el cuerpo, femenino y masculino, que se produce dentro de esta tendencia del esteticismo y el consumismo. Por lo tanto, “en nuestra sociedad, el sujeto está constituido por una entidad individual cuyas fronteras y se sitúan en la superficie del cuerpo y muchas de las identidades corporales ideales suelen venir definidas de antemano, envasadas y dispuestas para el público desde las industrias de consumo, belleza y publicidad” (Falk; en Esteban, 2013; 73). Este marco contextual de la sociedad occidental define esa idealización de las modelos tanto por su imagen corporal y los valores que representan. Así pues, el cuerpo se toma como signo de la identidad

personal y social, como clave para analizar las relaciones entre los individuos y las definiciones hegemónicas de identidad, o en un sentido foucaultiano: entre los sujetos y las instituciones sociales.

¿Y cómo surge esa relación de poder y glamour de las modelos? “Desde la época de las Supermodelos, se consiguió elevar el prestigio de la profesión como estrategia para promover internacionalmente los estándares de belleza y moda femenina. La aparición de las Supermodelos como nuevas celebridades y el ‘boom del lujo’ en los ochenta se acompañaron de un incremento del poder de la moda como autoridad normativa que rige los patrones identitarios” (Lipovetsky y Roux 2004 en Soley 2010; 119). A partir de la imagen de las supermodelos, la industria de la moda ha establecido unos ideales corporales que simbolizan belleza, éxito, riqueza y glamour; la feminidad deseada.

Estos ideales definidos por la moda desde finales del siglo XX han influenciado no sólo en esta industria, sino también en otras como la televisión, el cine y las disciplinas artísticas, entre otros ámbitos de la sociedad occidental. Anna Yang, la madre de la casa *Ubetta*, cuenta que durante su trayectoria dancística ha tenido que hacer frente a comentarios excluyentes promovidos por los patrones de belleza que todavía se insertan en la publicidad:

“Yo siempre me he sentido indiferente donde bailaba. Me sentía discriminada; siempre era la gordita. En Italia es mucho peor que aquí... si no eres delgada, mides 1,70 y eres guapa no consigues nada. Aquí lo he visto más en castings pero en la danza no tanto”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio 2020

Por tanto, si encajas en esos ideales de belleza, promovidos por la moda, es mucho más posible que consigas trabajo y éxito en aquellas disciplinas donde tu cuerpo se expone a la mirada pública; sobre todo cuando la imagen juega un papel importante:

“La máxima conciencia de identidad y la máxima representación de esa identidad, y todo ello en un culto exagerado a la imagen, al look, al parentismo de la eterna juventud. Los actuales modelos culturales relativos al cuerpo no sólo se representan y perciben como un patrón de bienestar y ajuste social, sino que magnifican un eterno presente de éxito y glamour...”(Martínez Benlloch, 2011; 15).

En la danza se han mantenido estos ideales en disciplinas como el ballet clásico sobre todo pero, como cuenta Anna, en Italia lo vivió en distintos géneros dancísticos. Sin embargo, considera que en España no se ha encontrado tanto con estos patrones corporales en la danza pero sí en castings, por lo cual, en la industria de la televisión, y en pos de la imagen, siguen imponiéndose los

ideales perpetuados por la moda.

Pero, ¿Cómo nos afectan estos patrones identitarios en relación al cuerpo? ¿Qué factores inciden? Tal y como menciona Mari Luz Esteban (2013) existen una serie de factores que introducen diferencias en el aprendizaje de los usos del cuerpo y la imagen: “El aprendizaje y los usos del cuerpo y de la imagen y, por tanto, de la identidad corporal, no es igual en los distintos colectivos humanos. Existe una serie de factores como son el sexo, el género, la edad, la clase social, la cultura, la religión, la actividad, entre otros, que introducen diferencias importantes en el aprendizaje de las técnicas corporales” (Esteban, 2013; p. 74).

Esto implica que haya una diferenciación entre lo femenino y lo masculino en cuanto al aprendizaje de los usos del cuerpo y la imagen. “Los objetivos principales del aprendizaje corporal de las mujeres son la reproducción y la seducción. Esta instrumentalización diferenciada hace que el cuerpo de las mujeres esté bajo la mirada constante de la sociedad” (Esteban; 2013; 75). Por lo tanto, como menciona Esteban, la diferenciación en cuanto al aprendizaje corporal provoca que las mujeres padezcan el efecto de las normas de la belleza, de la delgadez, del vestir, la necesidad de arreglo constante, etc. Desde esta perspectiva, “el cuerpo es modelado y construido conforme a la normativas de la sociedad en la que vivimos” (Bernard, 1985; citado en Esteban; 2013, p.74). Por esta razón, y de acuerdo con Foucault (1987, 1992), la disciplina de índole estética— impuesta sobre todo a las mujeres— es un proceso general y multiforme de poder consistente en el control y gestión de los cuerpos, una “anatomía política del cuerpo” que tiene por objeto la reproducción de cuerpos dóciles y útiles (en este caso, para la consolidación de nuestro sistema sexo-genérico).

Retomando el *voguing* y la *ballroom*, uno de los debates que surgen a raíz de esta danza, —y hacia las mujeres trans (o *femme queens*) sobre todo— es la glorificación de esos valores hegemónicos promovidos por la moda y asociados a la feminidad heteronormativa como la belleza y el glamour. La categoría *Face* de la *ballroom* ejemplifica la idealización de la belleza. Y es que, como cuenta Anna Yang, en la entrevista que le hicieron *Las Dramas de Honor*, las primeras *ballroom* se basaban en los concursos de belleza tradicionales: “En los años 80 se empezó a bailar *voguing* y hacían más tributo a la moda. Siempre había referencias al privilegio”²⁴.

En cuanto a la categoría *Face*, según Anna, consiste en lo siguiente: “*Face es demostrar que eres guapa; nariz perfecta, ojos grandes, dientes perfectos... Hay controversias porque la apreciación de la belleza es muy subjetiva. A mí me puede gustar una chica africana por su piel y a otra una más caucásica*”. Aunque la apreciación de la belleza es subjetiva, se siguen tomando como referencia

²⁴ Entrevista que las Dramas de Honor le hicieron a Anna por Instagram, 3 de abril de 2020

esos ideales femeninos de belleza que se imponen sobre la imagen y la apariencia: “*nariz perfecta, ojos grandes y dientes perfectos*”, como explica Anna.

Según la madre de la casa Ubetta, la máxima expresión de la feminidad en el *voguing* la encarnan las *femme queens*: “*las femme queens son las mujeres trans que bailaban el ‘old way’ con una feminidad muy exagerada. Ellas crearon un nuevo género dancístico que se nombró ‘vogue femme’ en el cual reflejaban todos sus encantos como mujeres*”. Las *femme queens*, que suelen bailar el estilo *vogue femme*, representan a través de esta danza una feminidad particular, aunque se toma como referencia a la feminidad hegemónica. Anna explica en la entrevista que el *vogue femme* es una exageración del *old way*, primer estilo de *voguing* con el cual imitan las poses de las modelos: “*el estilo, la pose y la elegancia son los elementos más importantes en el old way*”. Sin embargo, Anna también menciona que a ella le gusta el *vogue femme* porque no se trata tanto de ser sexy sino de ser exagerada: “*No quiero ser sexy. Además soy fuerte y parezco más femme queen que women*”. Por lo tanto, en esa exageración encontramos cierta transformación de la feminidad hegemónica que surge a partir de las diferentes formas de repetir un movimiento.

En este caso, podríamos aludir a la teoría performativa de los actos de Butler, donde la autora expone que “mediante las distintas maneras posibles de repetición, en la ruptura o repetición subversiva de este este estilo se hallarán posibilidades de transformar el género”. (Butler 1998; 297). Sin embargo, Butler, en *Los cuerpos que importan. Los límites materiales y discursivos del sexo* (2003) hace referencia al documental *Paris is Burning* para argumentar que deja de considerar subversivo el “dragumental” de Livingstone porque cree que la imitación de género que retrata la *ballroom* reproduce los ideales de género. Con todo, hay un aspecto que la autora percibe como desafío: la estructura de las «casas» (*houses*) bajo la cual los sujetos del documental se organizan (Soley 2012; 88).

No obstante, el documental de Livingstone muestra la *ballroom* y el *voguing* a partir de la idealización de las modelos y la feminidad que encarnan, pero no enfatiza en las características particulares que se crean en esta identidad llamada *femme queen* que define a las mujeres transgénero de la *ballroom*, y que he descubierto a partir de este trabajo etnográfico. Por lo tanto, considero que tanto Livingstone -en el documental- como Butler -en sus reflexiones acerca del *voguing*- no tuvieron en cuenta las particularidades de la feminidad que expresan las *femme queen* a través del *voguing* como expresión dancística de su identidad. Y es que las *femme queen* comparten y a la vez transforman características que se asocian a la feminidad hegemónica. ¿Y cómo la transforman? En este caso, el cuerpo lo expresa mejor que las palabras. Las *femme queen* caminan —bailando en el *vogue femme*— como las modelos, pero de forma exagerada, de ahí surgen estos movimientos. Por ejemplo, el movimiento *catwalk* es el paso dancístico que lo expresa

mejor, ya que implica caminar de puntillas y sacar la cadera exageradamente de lado en cada paso, juntamente con movimientos de manos y brazos muy estilizados. Cuando Anna explica en clase este paso hace referencia a caminar como una gatita: *"No se trata de caminar como gatos, sino de expresar la feminidad en su mayor extremo"*²⁵.

¿Y cuáles son los elementos que la danza del *voguing* toma de la feminidad hegemónica? Uno de ellos es la puesta en escena para mostrar "sus encantos como mujeres", acción que implica "el aprendizaje de la seducción", como indica Esteban (2013). Anna enfatiza, en la clases que imparte de *vogue femme*, en la importancia de ser sensual y poderosa. Una de las correcciones que me hizo Anna en clase, cuando estuve como alumna, fue: *"Nora, tienes que ponerle actitud. Tienes que creértelo. Imagina que delante tuyo está el chico con el que quieres acostarte"*²⁶. Sin embargo, en ese momento tuve una quiebra, ya que no me sentía sensual en el *catwalk* y pensaba que no sería la forma que elegiría para seducir a alguien. Y justamente, antes de probar a bailar *voguing*, creía que me sería sencillo adoptar los movimientos en mi cuerpo porque ya estaba acostumbrada a bailar de forma 'femenina' y 'sexy' en el *twerk* y el *dancehall*.

La experiencia encarnada del *voguing* me permitió comprender mediante la expresión corporal que la feminidad del *vogue femme* es totalmente distinta a otras feminidades que había experimentado: tanto la más elegante y hegemónica en la que he sido educada culturalmente, como la más sexual y explosiva del *dancehall queen* y el *twerk*. Sin embargo, en todas estas feminidades permanece un sentido de seducción visible en la actitud que se expresa pero, tanto en el *dancehall* y el *twerk* como en el *voguing*, se expresa en sentirse poderosa, sensual y segura. Aunque haya un aprendizaje corporal dominante, basado en la seducción a través del movimiento, que se ha asociado a las mujeres. Siempre se toma la seducción desde una necesidad de cautivar al otro, como una acción dirigida hacia los demás. Sin embargo, cuando se enfatiza en esa actitud en las danzas que yo practico, y también en el *voguing*, se da especial importancia a gustarse a una misma, y así poder demostrárselo a los demás a través del movimiento y la actitud. Por lo tanto, tomando la teoría feminista de la *agency*, teniendo en cuenta "el cuerpo como agente", vamos a ver cómo los bailarines de la casa Ubeta sienten y experimentan la feminidad del *voguing*. En el caso de Jayce:

"En el vogue femme tomas la feminidad y la muestras. Cuando bailo voguing siento poder; que estoy haciendo algo digno de admirar. Tanto como expresión artística y moverme como quiero. No es que yo esté pensando 'tengo que hacer tal', sino que me sale como natural y aprovecho ese movimiento para definirme. La evolución natural del voguing va al vogue femme porque se ha convertido en la validación del movimiento

²⁵ Diario de campo, 17 de abril de 2020

²⁶ Diario de campo, 17 de abril de 2020

femenino: aquí sí es válido y se celebra. Poder hacer esto y disfrutarlo es maravilloso. Es como un empoderamiento”.

Entrevista personal a Jayce Ubeta, 18 de junio

Jayce Ubeta describe su experiencia dancística en el *voguing* desde una sensación de “*poder*” y “*empoderamiento*” que asocia a la expresión artística de una feminidad en un espacio donde se celebra y valida el movimiento femenino. En este caso, cabe recordar, que en la *ballroom* el movimiento femenino no es sólo celebrado y expresado por mujeres cisgénero, sino por personas con distintas identidades de género. Por tanto, el “*moverme como quiero*” implica que en otros contextos sociales esa expresión femenina, en cuerpos no normativos, cuerpos “impropios”, es reprimida y castigada por la norma. También reivindica el hecho de que no esté pensando en moverse de tal forma, sino que “*me sale natural y aprovecho ese momento para definirme*”. Frente a estas declaraciones, podríamos aludir a la fórmula “Siento, luego existo” que propone Le Breton (2010: 37) para recordar que “el cuerpo es la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se convierte en significaciones precisas o en una difusa atmósfera”. El momento en el que Jayce baila *voguing* en la *ballroom* o junto a la familia Ubeta, se convierte en un momento para proyectar y disfrutar su feminidad. En la misma línea, para Marc el *voguing* también ha sido una vía de “empoderamiento” y “aceptación” de su feminidad. Y es que los movimientos de manos que conforman el *voguing* ya formaban parte de su expresión corporal antes de bailarlo:

Me ha dado mucha seguridad, empoderamiento y aceptación de quién soy, sobre todo de la pluma, que está “mal vista”. Me ha dado mucha seguridad en el día a día; aquí estoy. Y es que todo el movimiento de las manos del voguing y moverme femenina ya era parte de mi expresión corporal antes de bailar voguing.

Entrevista personal a Marc, 25 de junio de 2020

Noelia Ubeta también menciona que cuando baila *vogue femme* “*se siente mujer y empoderada con sus tacones*”. Noelia se identifica como mujer cis heterosexual, y también siente el *voguing* como un empoderamiento relacionado con la feminidad. Por otro lado, Anna, que también se identifica como mujer cis heterosexual, describe que, como mujer, en determinadas situaciones no se siente libre de expresar su feminidad, aludiendo al acoso callejero que sufre y le genera inseguridad en determinados espacios. Así, para Anna, el *voguing* se convierte en un “espacio seguro” donde ser mujer: “*Con el voguing es mi momento de ser femenina donde no hay esa tipología de gente. Las mujeres te animan o son celosas; y los chicos suelen animarte. Mi ‘safe space’ para ser mujer es la ballroom*”²⁷

²⁷ Entrevista a Anna Yang, 12 de junio de 2020

Tanto Jayce como Marc utilizan la palabra “empoderamiento” para describir qué sienten cuando bailan *voguing*. Ambos bailarines son homosexuales pero difieren en que Jayce prefiere abstenerse a etiquetarse como hombre o mujer, mientras que Marc sí se identifica como hombre. Sin embargo, ambos coinciden en que el *voguing* se convierte en una expresión de su identidad corporal que definen como femenina tanto en la danza como en la cotidianidad; feminidad que está “mal vista”, como menciona Marc, en cuerpos no normativos. Por otro lado, Noelia también define como empoderamiento el hecho de sentirse mujer cuando baila *vogue femme* y lleva tacones. Y, en la misma línea, Anna siente el *ballroom* como un espacio seguro para sentirse mujer a través del *voguing*. Según Mari Luz Esteban, el empoderamiento es entendido como *"un proceso por el cual las personas oprimidas ganan control sobre sus propias vidas tomando parte, con otras, en actividades transformadoras de la vida cotidiana y de las estructuras, aumentando así su capacidad de incidir en todo aquello que les afecta"* (Del Valle et al., 1999, cit. en p. 61). El empoderamiento, según Esteban, es siempre corporal.

Con todo, el empoderamiento es un concepto no exento de críticas. Asociado casi siempre a colectivos estigmatizados y discriminados, su significación pone el acento en la capacidad de resiliencia de la persona en lugar de la violencia estructural que genera su situación. Desde esta perspectiva, el empoderamiento no sería transformador a nivel estructural y podría convertirse en otra herramienta disciplinadora del sistema de producción y acumulación capitalista, patriarcal, hetero- y cisnormativo. Para enfocar este término desde una perspectiva crítica, resulta pertinente mencionar la publicación que Manuel Delgado hizo en su página de Facebook (16 de junio de 2020) argumentando por qué esta palabra se convierte en una herramienta más para que se mantengan las desigualdades sistémicas:

"Forma parte de los nuevos lenguajes del capitalismo, en sus tendencias más conmisericordias, que buscan promocionar iniciativas particulares y líneas programáticas de gobernanza destinadas a compensar la renuncia a atender el bienestar social a través de políticas públicas. Bajo lo que no dejan de ser iniciativas del 'hágaselo usted mismo' para uso colectivo, se anima a renunciar a la lucha por espacios reales de poder y para una transformación estructural de toda la sociedad".

De forma similar, “el trabajo, la producción y el consumo, ponen en juego una búsqueda en torno a la construcción de un tipo de subjetividad cada vez más individualista” (Sossa 2019; 6). De este modo, la industria del consumo, la moda y la publicidad, según la crítica foucaultiana, han creado estrategias y tácticas de las relaciones de poder y saber con sus continuidades y desplazamientos, en el intento de fabricar un tipo de individualidad, de crear ciertas prácticas, valores, normas, etc. En otras palabras, cómo distinguimos ese “trabajo sobre sí” que Foucault vincula con la

“autoproducción”, con la creatividad y con la práctica de las operaciones subjetivas, obra de la operatividad de un dispositivo de poder, de una acción que responde a una norma enseñada.

Sería una tensión entre dos polos: operaciones sobre sí, fruto de la sujeción al poder (aunque aparezcan como “libertad” de consumo, de cambio, de ser sí mismo, etc.) y operaciones que representen la práctica de una libertad situada: “la contraposición entre el sujeto que ejerce su autonomía en las prácticas de sí mismo y el sujeto completamente colonizado por resortes de poder. En el primer caso, la subjetividad se despliega en un ejercicio de la libertad; en el otro, la subjetividad es una materia dócil que vive la ficción de su libertad” (Castro 2008: 403). El análisis foucaultiano nos ayuda a distanciarnos de los discursos de los informantes para mirar desde aquellas estructuras que operan sobre los cuerpos. Sin embargo, también quiero tomar en consideración la noción de *embodiment* para superar que lo social se inscribe al cuerpo y hablar de lo corporal como auténtico campo de cultura. O el concepto corporal de *ser-en-el-mundo* de Merleau Ponty (1962-1964), que describe el *embodiment* (la encarnación o incorporación) como la condición existencial de la cultura y el individuo (Csordas 1997; 12).

En el caso de los bailarines de la casa Ubeta y su concepto de empoderamiento, sobre todo en Jayce y Marc, podemos tomar el *voguing* como una actividad transformadora que también ha incidido en su vida cotidiana. Ambos, gracias a esta danza, han aceptado su identidad corporal femenina y han encontrado en la experiencia dancística del *voguing* un medio para moverse de forma femenina y disfrutar de ello. Por lo tanto, se ajustan a aquel sujeto que ejerce su autonomía en las prácticas sobre sí mismo, desmarcándose de ese discurso normativo que opera sobre los cuerpos. En el caso de Noelia Ubeta, ella asegura que se siente mujer y empoderada poniéndose unos tacones y moviéndose femenina. Sin embargo, Noelia destaca que, antes que eso, ella toma el *voguing* y la danza para divertirse, por lo tanto, la feminidad que encarna y siente como empoderada se encontraría en un segundo plano. Y es que, como dice Jayce, a través del *voguing*, se celebra y valida la feminidad. Así que ese sentimiento femenino va estrechamente relacionado con la actitud que debe tomar el bailarín con orgullo y seguridad de sí mismo.

Por lo tanto, para una mujer cis como Noelia no es tan importante reivindicar su feminidad, aunque la siente como un “empoderamiento” y la toma desde una posición de autonomía y poder sobre su cuerpo. Aunque puede ser criticable desde una mirada estructural y sistémica, en el análisis corporal es importante no ignorar la agencia de los sujetos en sus experiencias y en las emociones asociadas. Y por último, para Anna, el *voguing* y el *ballroom* son su espacio seguro para “ser mujer”. La madre de la casa Ubeta no se siente siempre segura de expresar su feminidad en determinados espacios donde se siente cohibida y acosada, como en la calle. Por eso, en el *voguing* puede expresarse lo femenina que quiera. La experiencia de Anna expone el sistema

patriarcal que también oprime la expresión de las mujeres en determinados espacios que no son seguros y la necesidad de formar parte de comunidades donde no opere la violencia machista.

Cuando se baila *voguing*, sobre todo *vogue femme*, el bailarín tiene la opción de elegir cómo sentir una feminidad que puede ser exagerada, dramática, exuberante o elegante. Y cada uno la adapta a su personaje. Mónica, alumna de la casa Ubeta, menciona que siente el *vogue femme* como “liberador”. Y es que en esa reinención de los brazos, de las manos, de los gestos y del movimiento, las *femme queen* crearon un género dancístico dónde expresar la feminidad cómo cada una quiera. Según Le Breton (2010:111) “la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo, y por tanto, más allá de eso, sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que se encuentra amenazado por todas partes”. Por lo tanto, siguiendo la línea de David Le Breton, la danza es una liberación de cualquier atadura simbólica y un lenguaje en sí misma.

Sin duda, la glorificación del glamour, la belleza y el privilegio que encarnan las modelos marcó en los años 80 las bases de la interpretación de los movimientos en el *voguing* y, actualmente, como cuentan los miembros de la casa Ubeta, se siguen perpetuando a través de la danza y en las distintas categorías de las *ballroom*. Sin embargo, las significaciones que le dan los bailarines de la casa Ubeta a estas características en su interpretación dancística difieren de esos valores hegemónicos y dominantes impuestos por la industria neoliberal del consumo. Más bien, se convierten en un “empoderamiento”, en una práctica corporal donde experimentar la feminidad en un determinado espacio, una expresión de género que es castigada en cuerpos no normativos, “infieles”, por la heteronormatividad hegemónica. Y que, en el caso de mujeres cis, como Anna, esa feminidad supone una liberación para “ser mujer”, expresión de género que, en determinados contextos sociales, puede suponer un peligro, ya que el sistema patriarcal expone el cuerpo de las mujeres a distintas violencias sistémicas que se reproducen en la cotidianidad, como el acoso callejero. De este modo, vemos que actualmente el *voguing* y el *ballroom* siguen siendo, aunque en un contexto distinto al de su origen, una forma para transformar la normatividad geográfica de la ciudad en espacios de celebración, comunidad y soporte. En sus orígenes, mediante la creatividad, los miembros de la *ballroom* forjaron espacios y una comunidad con unas condiciones de seguridad que normalmente son inalcanzables para muchas de estas personas en otros lugares pertenecientes a la cultura afroamericana y LGTB (Lefebvre, 1991). En el caso de esta etnografía, compuesta por los miembros de la casa Ubeta, se crea un espacio seguro para expresar la feminidad en distintos movimientos, actitudes y performances encarnadas por los bailarines.

El género se actúa: realidad o supervivencia

En el capítulo anterior reflexionamos sobre cómo en la escena de la *ballroom* se reproducen los valores hegemónicos de la feminidad particulares de la sociedad occidental a través de la escenificación. Aparte de la categoría *Face*, donde se valora la belleza, también hay otra categoría importante donde se exponen los valores hetero- y cis-normativos. Aunque se toman con una intencionalidad distinta. Según Anna Yang, esta categoría, llamada *Realness* tiene una importancia vital en la *ballroom*:

“Realness es una de las categorías más importantes porque se trata de conseguir el passing. El mundo gay demuestra que puede disimular su homosexualidad imitando los gestos de los machos hetero y las femme queen a las mujeres hetero. Es así, en la sociedad, fuera de la ballroom, o eres hombre o eres mujer. Si eres trans eres hombre, se trata de esa ignorancia. A parte de luchar no podemos hacer nada”²⁸.

Para Jayce Ubeta, *realness* es la categoría más importante en una *ball*: *“Tal vez hoy en día y concretamente aquí en España no lo parezca pero, desde sus inicios, esta categoría era un estreno para la vida. El momento en el que aquel que camina en esta categoría consigue sus dieces o incluso un grand prize es el testimonio que necesita para saber que es capaz de pasar despercibide²⁹ como aquello que sí es válido en aquella sociedad”*. Jayce cuenta que *“una mujer transgénero en esta categoría ha de ser capaz de emular el cuerpo de una mujer biológica. Y en el caso de un hombre gay, este tiene que conseguir imitar a la perfección los comportamientos de un hombre heterosexual. De esta manera, “si estos participantes son capaces de pasar ante unos ojos entrenados (los jueces) podrán vivir más seguras en esta sociedad que rechaza lo trans y lo gay”³⁰.*

Siguiendo a Mas (2015: 491), “en su estudio sobre el estigma, Goffman (2006) distingue entre sujetos ‘desacreditados’ y ‘desacreditables’. Los primeros han de enfrentarse al oprobio y al rechazo social por presentar un atributo negativo que es conocido por los demás, mientras que los segundos han de manejar cuidadosamente la información que transmiten en la interacción social si quieren seguir ocultando un estigma que, de hacerse visible, los convertiría de inmediato en sujetos desacreditados”. Según esta tipología, las personas de la *ballroom* aspiran a pasar por hombres o mujeres “naturales y normales” en la categoría *Realness* para evitar ser desacreditadas fuera de este contexto. Para conseguir proyectar esa imagen de género, llevarán a cabo un “manejo de las impresiones” (Garfinkel, 2006) que pondrán en práctica “con una amplia gama de estrategias corporales: modifican su vestimenta, utilizan cosméticos, modulan su voz, vigilan su lenguaje corporal y su expresividad, etc.” (Mas 2015: 491)

²⁸ Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

²⁹ El verbo está transcrito en neutro porque el entrevistado lo utilizó en esta frase concreta.

³⁰ Entrevista personal a Jayce Ubeta

Por lo tanto, esta categoría consiste en demostrar quién imita mejor a través del movimiento del cuerpo, la vestimenta etc. aquellas normativas de la sociedad que modelan y construyen el cuerpo femenino o masculino. En esta modalidad de la *ballroom* se muestra cómo a partir de unos actos específicos se construye el género. Como dice Butler, “el cuerpo debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente” (Butler 1998: 297). Sin embargo, la autora expone que “mediante las distintas maneras posibles de repetición, en la ruptura o repetición subversiva de este estilo se hallarán posibilidades de transformar el género”. En el caso de la categoría *Realness*, se teatraliza la cis-heteronormatividad desde cuerpos que no encajan en el sistema sexo-género. Así que podría interpretarse como una repetición subversiva, ya que esos cuerpos “no normativos” son capaces de encarnar a través de actos específicos las normas corporales y estéticas del sistema sexo-género. Además, Anna denuncia “la sociedad fuera de la *ballroom*” por seguir viendo a las personas trans como hombres.

Jayce también destaca que España es muy diferente a Estados Unidos: “*En barrios como el Bronx todavía hay mucha homofobia*”³¹. Entonces esta prueba se convierte en una performance del género que surge, como cuenta Jayce, para sobrevivir en una sociedad donde “todavía hay mucha homofobia”. Por lo tanto, como sugiere Butler en la teoría de los actos performativos, “el género es un proyecto que tiene como estrategia la supervivencia cultural”. Y por ende, como estrategia de supervivencia, el género es una representación — performance— que conlleva consecuencias punitivas: “los que no hacen bien su distinción de género son castigados regularmente” (Butler 1998: 301). Por un lado, esta categoría expone el género como una performance; mostrando que el género no está inscrito al cuerpo, ni se trata de un modo de ser o actuar determinado por el cuerpo. Aunque, por otro lado, se sigue reproduciendo esa masculinidad y feminidad hegemónica como modelos a seguir, sobre todo por las mujeres transgénero. Según Jayce Ubeta: “*triunfar en estas categorías es increíblemente importante para estos individuos, sobre todo en aquellos lugares más conservadores, ya que supone una facilidad para vivir que otras personas trans y homosexuales no se pueden permitir*”³². Por esta razón, triunfar en *Realness* suponía, y supone todavía en contextos muy conservadores, una garantía de supervivencia.

Jayce también cuenta que “*Hoy en día y sobre todo en aquellos lugares más progresistas, Realness es un tributo a todo lo que han pasado generaciones anteriores en la ballroom*”. Actualmente, *Realness* no tiene tanta importancia en la escena de la *ballroom* ya que, depende en qué contexto, ya no es tan importante saber disimular la homosexualidad. Por ello, las categorías relacionadas con el *voguing* han tomado mucho más protagonismo.

³¹ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

³² Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

Las características y los motivos que crean la categoría *Realness* podrían relacionarse con la metáfora teatral de Goffman que presenta la acción social como una sucesión de piezas de una actuación. Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), aborda la expresión no verbal, o los aspectos ingobernables de la conducta expresiva, a la que considera más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria, se maneje o no en forma intencional. En este caso, el actor-persona se exige cierto grado de control sobre la conducta expresiva, de manera que el individuo proyecte una “definición de la situación” al presentarse ante otros y mantenga un acuerdo –o una fachada de consenso– en lo referente a la conveniencia de evitar un conflicto manifiesto de definiciones de la situación (Goffman, 1991:21). Goffman apuesta por una concepción del individuo como actor-personaje, que alude a la distinción entre quien representa y aquello que es representado, a la separación entre acción instrumental y expresiva. Asimismo, encuentra una discrepancia entre “persona” y “rol”. En la vida cotidiana los roles no están dispuestos como posiciones estructurales que los individuos asumen para cumplir sus pautas y expectativas; en la realidad opera una segregación de los roles, que no es otra cosa que una segregación de los compromisos de actuación donde cada actor posee una personalidad diferente, como participante ratificado, según los distintos grupos sociales con los que interactúa (Goffman, 1981:29). En este caso, las personas homosexuales de la *ballroom* que se presentan a *realness* aprenden a adoptar una personalidad heteronormativa para actuar en grupos sociales ajenos a la *ballroom*.

Según Goffman (1981) en toda acción social hay una “fachada” (*front*) que es la parte del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación respecto de aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación. La fachada está formada por el medio, que se relaciona con el lugar, mobiliario, equipo, decorado, que proporcionan el escenario y la utilería para el flujo de actuación humana. Otro elemento es la apariencia, estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del estatus social actuante y, por último, los modales, aquellos estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actuante esperará desempeñar en la situación que se avecina (Goffman, 1981:36). La coherencia entre medio, modales y apariencia conforma un tipo ideal de interacción. Pero la coherencia expresiva siempre está sometida a la discrepancia fundamental entre nuestros “sí mismos” demasiado humanos y nuestros “sí mismos” socializados. En el caso de las personas gays que se presentan a la categoría *realness* (suelen ser hombres), su “fachada” es la representación de una masculinidad heteronormativa. Sin embargo, en el caso de las mujeres transgénero también supone una “fachada”, ya que su feminidad tampoco es exactamente igual a la feminidad heteronormativa, aunque encarne esos valores hegemónicos de la belleza, el glamour,

la elegancia...Por tanto, en esa exageración particular de sí mismas se puede delatar su identidad como *femme queens*; identidad de género propia de la *ballroom* fuera del sistema sexo-género.

Según Jayce, la presentación de *realness* de las *femme queen* “se basa en aspectos físicos más que actitud. Se basa en mostrar que puedes emular una mujer biológica”. Por lo tanto, mediante la apariencia física las *femme queens* tratan de imitar a una mujer cis-heteronormativa. Aunque también reconoce que la actitud juega un papel importante, ya que “las *femme queen* en *realness* no venden la misma actitud que en *vogue femme*”. Recordemos que la *femme queen* suele presentarse en una apariencia y una actitud que tienden a una exageración de los atributivos normativos concedidos a la feminidad. Cabe destacar que Jayce, a pesar de no identificarse con ninguna identidad de género, utiliza el término “mujer biológica”, dato que sugiere la inscripción del sistema sexo-género en la significaciones que se adhieren a los cuerpos por parte del informante, aunque de alguna manera se evada de la normatividad sexo-genérica en su expresión de género e identidad.

Así pues, en esta categoría las *femme queen*, dejan a un lado su identidad, y tratan de tomar la apariencia y la actitud que definen a la feminidad hegemónica para conseguir el “*passing*”, también conocido como “*blend*”, que significa “*adaptarse al entorno*”, explica Jayce. De modo que, como menciona Goffman, la apariencia, los modales y el medio donde se desarrollan definirán la fachada, en este caso intencionada, del individuo durante su actuación. Jayce añade en la entrevista que “a las mujeres trans las asesinaban más porque las identificaban que eran trans, que por su manera de ser o comportamiento”. Por esta razón, la apariencia es lo más importante en la categoría *Realness*.

17. Cuerpos danzantes y significantes: relaciones entre movimiento y subjetividad

Moverse implica una forma de ser y estar en el mundo. Y en la danza encontramos una relación sensible a través del movimiento que dota de sentido la acción individual y colectiva. Silvia Citro (2009) se refiere a cuerpos significantes en tanto que “la materialidad del cuerpo incluye una dimensión productora de sentidos con un papel activo y transformador” (Citro 2009; 12). La autora señala que el estudio del movimiento corporal permite complementar los análisis discursivos, pues muchas veces los discursos permean lo sucedido a nivel experiencial. Por lo tanto, los movimientos en la danza tienen una “inscripción sensorio-emotiva” que genera estados emotivos en el sujeto que las representa:

“Las dimensiones perceptivas, motrices, afectivas y significativas en las experiencias intersubjetivas, en tanto elementos constituyentes de toda praxis sociocultural; asimismo, enfatiza que la materialidad del cuerpo (su forma e imagen, percepciones, gestos, movimientos) no puede entenderse como un mero objeto que soporta pasivamente aquellas prácticas y representaciones culturales que la irán modelando sino que también incluye una dimensión productora de sentidos, con un papel activo y transformador en la vida social” (Citro 2009; 13)

En los estudios antropológicos acerca de la danza podemos contemplar la diversas funciones sociales que cumplen las danzas, ya sean tradicionales o contemporáneas. Aunque una de las cuestiones que más me inquieta como bailarina y antropóloga es la relación entre movimiento y subjetividad: ¿Cómo impacta la danza en la vida de sus bailarines? Según Silvia Citro (2012: 60) las danzas poseen diferentes incidencias sobre la vida de los performers, sus posiciones identitarias, y relaciones sociales. En un sentido similar, he tomado como referencia la propuesta metodológica de Isla que presta atención a las dimensiones subjetivas de la danza. Una vez descritas y situadas las características estéticas y dancísticas del *voguing*, vamos a indagar en cómo este género performático impacta en la vida social y en la subjetividad de los performers.

En primer nivel de análisis, Isla propone tener en cuenta “el contexto de las performances y/o instituciones donde se practica y difunde”. Por ejemplo, examinando cómo se vincula con otros géneros performáticos practicados en el mismo contexto, los fines o propósitos que los atraviesan... etc.” (Citro 2011; 58). Uno de los contextos más importantes, donde se practica el *voguing* es la *ballroom*, y en los capítulos anteriores ya hemos analizado cómo se articulan algunas categorías de este evento que reúne a la comunidad. Sin embargo, la puesta en escena del bailarín en este espacio acompaña una serie de fines y propósitos, y supone una prueba trascendental para el bailarín. En el caso de Jayce Ubeta, la *ball* es el lugar donde más disfruta porque es el momento de mostrarse a quiénes saben; los jueces:

“Para mí una ball es algo inexplicable... hay que verlo. Es donde disfruto más, aunque hay cierto miedo y presión. Todo lo que haces es para mostrarlo en este espacio. Mostrarlo a la gente que sabe, me hace ponerme a prueba, y me encanta.”

Entrevista personal a Jayce Ubeta, 18 de junio de 2020

Sin embargo, Mónica nunca se ha presentado a una ball y, además, le atemoriza la idea:

“Ser Ubeta implica participar en las balls, y yo todavía no me siento preparada. Me da miedo... yo cuando bailo es para disfrutar y pasar un buen momento. Y si participara en una ball sería pasar un mal momento

seguro. A veces me entran ganas cuando lo veo pero prefiero quedar un día para bailar sabiendo que nadie va a juzgarme, que presentarme a una ball. Si me viera preparada lo disfrutaría pero todavía no”.

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Los estudios de la performance han contribuido a destacar que cada marco situacional específico, cada proceso de ejecución con sus coyunturas particulares, pueden incidir en los rasgos estéticos, las finalidades y los sentidos que adquiere un género performático. Por ejemplo, Mónica admite que le gusta más quedar para bailar porque sabe que nadie va a juzgarla, mientras que en una *ball* se expone al veredicto de un jurado. Mientras que Jayce disfruta en la *ball*, a pesar del miedo y la presión, porque le gusta ponerse a prueba, Mónica asegura que no pasaría un buen rato siendo juzgada, aunque reconoce que si se sintiera preparada sí lo disfrutaría. Por lo tanto, para presentarse a una ball el bailarín debe pertenecer a una casa, no simplemente ser alumno sino ser nombrado como miembro de la casa (en el capítulo sobre la casa Ubeta profundizaremos en ello), y así sentirse con el nivel adecuado para exponerse y ser juzgado.

En los capítulos anteriores, también hemos visto la relación entre el *voguing* y otro género dancístico: el *waacking*. Y es que la mayoría de bailarines de *voguing* entrevistados también han bailado o tomado alguna clase de *waacking*. La experiencia de Anna en una batalla de *waacking* en un concurso que, en este caso, no era una *ballroom*, marcó un antes y un después en su vida. A partir de ese momento, de esa experiencia, Anna empezó a entender “el sentido de su existencia como persona y bailarina”, tal y como lo describe ella. Y eso le permitió romper con un pasado de inseguridades y negatividad que le habían marcado como persona y bailarina. En esta experiencia que relata Anna, vemos cómo la alegría que sentía ese día, junto al apoyo de su familia dancística en la competición, influyeron en la expresión de Anna en el escenario:

“El waacking me ha liberado. Uno de los mejores momentos de mi vida fue el MC pop contest. Fueron un montón de batallas, no pensaba que iba a llegar a la final y además contra una chica que tiene una técnica increíble. Yo gané con mi alma. Estaba en un periodo feliz porque aquellos días fueron felices. Por fin estuve unos días con Javier Ninja. ¿Sabes cuando admiras a un actor famoso? Pues lo mismo, como si hubiera tenido la oportunidad de compartir unos días con George Clooney. Fueron los días más bonitos. Era 2018, ya era Ubeta y tenía a mis hermanas, Javi y Dolores animándome. También pasé en la ronda de voguing pero no estaba con la cabeza centrada ya. Bailé sin técnica de waacking pero sentía la alegría de que empezaba a ser reconocida; la aprobación.”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

A continuación, Anna vuelve a retomar la importancia de la emoción en la danza, en este caso en el *waacking*, y destaca que, justamente, estaba viviendo un periodo feliz en su vida cuando ganó esa batalla. La alegría que sentía se transmitió en su danza, y ésta marcó su victoria.

“La primera battle³³ es la mejor de tu vida; es donde tú te sientes bien. Luego cuando empiezas a ganar ya te condiciona a tener que ganar; mantener tu estatus. No era mi primera battle de waacking pero casi. Eso me marcó, empecé a ser libre y encontrar que con el corazón y el alma puedes llegar a veces más que con la técnica. Empecé a entender por qué existo en este mundo. En Italia esta cosa de tirar la mierda a los demás para sentirse mejor es muy típico. Siempre me tenían de lado. Entonces ese momento fue importante para mi persona y bailarina. En el waacking es pura libertad. En la ballroom que viste, Mística ganó sin tener mucha técnica, le pasó lo mismo que a mí; ganó el alma. Había jueces que son más emocionales”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

A partir de ese momento, de esa experiencia, Anna empezó a entender el sentido de su existencia, tal y como describe ella, y fue un momento muy importante para su “persona y bailarina”. Y eso le permitió romper con un pasado de inseguridades y negatividad que le habían marcado en su trayectoria dancística y personal. El *waacking* liberó a Anna; la experiencia dancística en un contexto determinado y con una serie de emociones que atravesaban su persona le hicieron sentir libertad en el escenario y a posteriori encontró que *“con el corazón y el alma puedes llegar a veces más que con la técnica”*, y eso marcó su forma de bailar y expresarse. Tal y como plantea David Le Breton en *Cuerpo sensible* (2010), el cuerpo mantiene una estrecha relación con las experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo. La danza se convierte en la manifestación del mundo sensible individual y colectivo. Y en ese sentido que Anna le da a su existencia, a través de esta experiencia corporal, vemos el reflejo del término *“ser-en-el-mundo”* que Csordas describe como “un término que captura el sentido de la existencia”.

Como ya comentaba en el capítulo *“Proyección del cuerpo femenino en el voguing: transgresión mediante la glorificación de lo hegemónico”* la tendencia del esteticismo y el consumismo en la cultura occidental han producido identidades corporales ideales que suelen venderse desde las industrias de consumo, belleza y publicidad. El “yo” suele objetivarse como una “persona” con una identidad corporal o conjunto de identidades. Sin embargo, desde una perspectiva experiencial y encarnada, estos procesos nunca finalizan, no son productos culturalmente ya constituidos: *“nuestras vidas no son siempre vividas en cuerpos objetivados, nuestros cuerpos no son originalmente objetos para nosotros, sino que son la base de procesos perceptivos que terminan en la objetivización”* (Merleau-Ponty 1962; en Csordas 1990, 1993, 1994). Por lo tanto, para Merleau-Ponty la percepción es la experiencia corporal, que en el sentido de *embodiment*, ya no es

³³ Forma de llamar a las batallas, competiciones de baile, en danzas urbanas

más un objeto, sino el sujeto de la percepción. A partir de las entrevistas a los bailarines veremos cómo las experiencias corporales y, en este caso, en la práctica del *voguing*, pueden suponer un cambio en la percepción de su imagen corporal y la de los otros, y en sus trayectorias personales. Por otro lado, Islas (1995) también incide en analizar la subjetividad de los performers a través de estas variables tomando en cuenta las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales.

En muchas danzas todavía se reproducen unos ideales corporales femeninos sujetos a los ideales hegemónicos promovidos por la industria de la moda, la belleza y la publicidad. Las mujeres cis entrevistadas han tenido que enfrentarse a una serie de experiencias corporales que han determinado la percepción sobre su cuerpo. En el caso de Anna, en su trayectoria dancística previa al *voguing*, ha tenido que hacer frente a situaciones en las cuales su cuerpo ha sido un obstáculo para su crecimiento profesional en la danza (ballet):

“Siempre he sido la favorita pero nunca me han dado espacio como performer. Siempre he sido la que ayudaba pero no salía con mi compañero a bailar. Mi rol era importante pero nunca me daban la oportunidad de hacerme ver. En hip hop aún pero en estilos más sexys ponían a otras. Y yo me obsesionaba con mis piernas, la barriguita... Lo he vivido mal, hasta pensé en dejarlo. Yo sabía que era una buena alumna y bailarina pero siempre me decían si tú adelgazaras, podrías obtener más resultados. En el ballet es verdad que un cuerpo más esbelto te da ligereza”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

La exclusión en las performance y los comentarios que recibía sobre las “imperfecciones” de su cuerpo, cuando tenía que bailar estilos más femeninos, provocaron que Anna se obsesionara con su corporalidad. Desde una perspectiva foucaultiana, “para saber cómo las concepciones de belleza física y de consumo surgen como problemáticas importantes e influyentes, hay que hacer visibles y analizar las relaciones saber/poder que están inmersas en ellas” (Sossa, 2019). La relación de la delgadez con la “obtención de más resultados” ya es un discurso a través del cual se produce un saber y una verdad útil para su proceso de naturalización. Anna interioriza ese discurso admitiendo que “en el ballet un cuerpo más esbelto te da ligereza”. Por lo tanto, la naturalización de estos discursos se va volviendo más invisible y las tecnologías de poder, a través del cuerpo, nos atraviesan produciendo saberes y verdades, en un sentido foucaultiano. En el caso de Anna, vemos como “la norma cultural que señala la delgadez como promotora de éxito, no es suscitada solo a partir de una instancia exterior, sino desde las mismas personas en relaciones físicas de poder” (Sossa 2019; 13). Esta rigidez sobre los cánones estéticos que impone la cultura occidental de la imagen, supone para las personas una batalla para conseguir ser aceptadas socialmente, produciendo problemas de inseguridad, y de no aceptación del propio cuerpo (Sossa, 2019).

Además, cabe especificar que es a la mujer a la que se le invade mayoritariamente con estas ideas. Por ejemplo, entre los entrevistados de esta etnografía, sólo las mujeres se han visto afectadas por los cánones de la belleza y la delgadez.

Cuando Anna empezó a bailar *voguing*, encontró un lugar donde ser ella misma sin que su peso importara. Sin embargo, esos pensamientos que le provocaron las experiencias anteriores en la danza no han desaparecido. También destaca la importancia de la edad en cuanto al cambio de percepción de su imagen corporal:

“En el voguing por fin he podido ser lo que soy; claramente en mi cabeza han continuado esos pensamientos: tengo que ser guapa, delgada... pero ahora estoy mucho mejor con mi cuerpo: he adelgazado y crecido. Aunque tenga un kilito de más ahora soy mujer, la identidad es diferente. Ahora tengo más sex appeal, puedo jugar con mi feminidad. Las estrías de mi cuerpo ya no las veo con los mismos ojos que cuando tenía 15 años”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Anna considera que “sentirse mujer” implica una mayor aceptación de la corporalidad y la posibilidad de jugar con la feminidad. Por lo tanto, la percepción cambia a lo largo de los años y las experiencias vividas. Sin embargo, esas tecnologías corporales siguen patentes en sus pensamientos. Por otro lado, Noelia Ubeta explica en la entrevista que el *voguing* también le ha ayudado a aceptar su imagen corporal, y la de otros; dando menos importancia a la gordura:

Yo creo que me ha ayudado más a aceptarme a mí misma, a tener menos complejos... me importa menos tener más caderas, piernas... cosas que antes me rallaban un montón. Vas viendo que en este mundo la gente se acepta más y se sale más de lo establecido. Ves a una persona así gordita que baila super bien, y al final te fijas en cómo baila. Y te preguntas: ¿Por qué yo estoy todos los días machacándome? Sí que me preocupo por mi dieta pero más por un tema de salud que de imagen. Pienso que el feminismo también me ha influenciado en cuánto a pensar que la mujer no tiene que ser perfecta.

Entrevista a Noelia, 26 de junio de 2020

Adentrarse en una subcultura “donde la gente se acepta más y se sale más de lo establecido” le hizo a Noelia replantearse esos pensamientos negativos sobre su cuerpo que la atormentaban día a día. Y también el contacto con discursos como el feminismo donde se critican los cánones establecidos. Por otro lado, teniendo en cuenta que Noelia es una mujer cis y heterosexual, el *voguing* también le ha “abierto la mente” para tomar conciencia en cuánto a la diversidad de expresiones de género. En este caso, menciona que en otros círculos sociales, se encuentra con el rechazo social y la burla hacia los hombres que no visten normativos. Y es que la vestimenta se convierte en una tecnología corporal a través de la cual se define la norma sexo-genérica.

“Desde que bailo voguing me siento más concienciada en muchos aspectos. Dentro del mundillo, yo soy muy normal... Ahora cuando escucho comentarios, por ejemplo, si en mi entorno critican a un chico que lleva falda y media de rejilla salto a defenderlo. Supongo que me ha abierto la mente, en el sentido de ver que cada uno puede vestir y ser como quiera. Y no es que antes no fuera consciente de estas cosas pero bailar voguing, me ha permitido relacionarme con gente que se sale de los estándares sociales y me ha abierto más la mente. En mi círculo me rodeo de gente del mundillo pero mi novio por ejemplo está en un círculo muy diferente, y dentro de estos grupos sigues escuchando risitas cuando pasa por delante un chico más afeminado...”

Entrevista a Noelia, 26 de junio de 2020

A diferencia de otras danzas, en el *voguing* no existe un patrón estético determinado. Y además, según Jayce Ubeta, el *voguing* es un baile sin género: *“Yo el voguing lo veo como un puente, como un baile sin género también. Cuando bailo no tengo que reprimirme puedo ser quien quiera ser y fluir. Eso es lo que me flipa”*³⁴. Por lo tanto, coincide con Anna en que bailar *voguing* consiste en ser quién quieras ser. Sin embargo, Mónica también se muestra crítica con la comunidad donde se crea y se muestra el *voguing*: la *ballroom*:

“En el voguing se da mucha importancia a la apariencia como, por ejemplo, en la categoría Runway de la ballroom podemos ver cómo los participantes muestran sus anillos, su bolso Gucci... esa parte de la ball no me gusta nada. Por ejemplo en la categoría Face de la última ballroom en Barcelona me acuerdo que Anna le dijo a un chico que no se presentara porque tenía granos... Sin embargo, en estas rondas no todo es el físico, la estética y la apariencia, también es muy importante cómo lo haces, la actitud que le pones. Por ejemplo, no sé si fue en Runway o Face, que ganó una chica gordita que lo hizo genial, no la eliminaron porque lo hizo con mucho carisma. Sin embargo, si te falla algo a nivel estético, por ejemplo, si tienes granos pueden eliminarte sin duda. Por un lado es inclusivo pero siguen manteniéndose cánones de belleza.... Pienso que la comunidad de la ballroom se creó desde una mirada antisistema pero, en ocasiones, siguen reproduciendo ese sistema que transgreden por otro lado. La glorificación del privilegio se encuentra en la imitación de aquellos que tienen dinero, visten de marca para sentirse como ellos... aquello que no podían tener y les invitaban a desear”.

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Mientras que en la experiencia subjetiva de las bailarinas en el *voguing* encontramos cierta liberación de los cánones estéticos, Mónica crítica que la apariencia y la estética también son un factor muy importante en la categoría *Runway*. Según Anna: *“Runway es desfilas: tu técnica y tu attitude; cómo vendes tu vestuario, como en un desfile de verdad. Tengo que vender mis accesorios. Runway es la más difícil porque tienes que tener seguridad en ti misma. Es solo*

³⁴ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

caminar”. Por lo tanto, en esta categoría se reproduce la glorificación del privilegio a través de la marcas, como cuenta Mónica, y se valora una estética sin “imperfecciones”. A pesar de romper con la norma sexo-genérica, en el *ballroom* todavía se imitan los cánones de belleza. Aunque destacan que aunque no representes esos cánones, más que la apariencia física, lo importante es la actitud, transmitir seguridad en una misma.

Sin embargo, debemos recordar que para Foucault, *“la subjetividad pasa por un proceso de normalización, y los cuerpos no sólo son la materia prima donde se inscribe el orden social, al disciplinarlos, sino uno de los recursos que lo puntualizan, expresan y reproducen”* (Sossa 2019; 5). Por otro lado, la fenomenología cultural también contempla que el individuo, el “yo”, es una conjunción de la experiencia corporal pre reflexiva, el mundo o entorno socialmente construido y la especificidad situacional o *habitus* (Csordas 1997, en Borda 2009; 165). Por lo tanto, los participantes de la *ballroom* reproducen en algunas categorías aquel entorno donde han sido socialmente construidos, y donde se les excluye a muchos por distintas razones, ya que, a pesar de querer transgredir la cultura hegemónica, ésta se inscribe procesualmente en la subjetividad de los individuos. Sin embargo, a través de la creación de la *ballroom*, se formó una comunidad inclusiva, un espacio donde aquellos que son rechazados en el mundo o entorno socialmente construido pueden encontrar su espacio “para ser ellos mismos”.

Retomando el análisis de movimiento y subjetividad, Mónica siente que el *voguing* no ha provocado ningún cambio en la percepción de su imagen y menciona que no se ha sentido acomplejada por su cuerpo. Mónica estudia trabajo social en la Universidad de Barcelona y menciona que, en gran parte por sus estudios, ya se había cuestionado temáticas como la expresión de género y el racismo, que atraviesan la danza del *voguing* y la *ballroom*. Por lo tanto, no destaca ninguna influencia en su trayectoria personal o identitaria. Mónica se sintió atraída por el *voguing* por una cuestión más estética y emocional:

Realmente empecé hace dos años a bailar voguing, aunque empecé a bailar waacking cuando vivía en Argentina. Al volver a Barcelona busqué a profesores que enseñaran estos estilos y encontré a Anna. Ella me animó a probar el vogue y me gustó tanto que dejé el waacking. Me gustó más, no tanto por la ideología que hay detrás, que también me gustaba mucho que Anna nos transmitiera la cultura de la ballroom, sino porque me di cuenta que en el waacking estaba más limitada en cuanto a movimiento. Mientras que el vogue tiene varios estilos, actitudes...

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Para Mónica, el *voguing* se convierte en una forma de evadirse de la vida cotidiana, y lo relaciona

con sus orígenes aludiendo la serie *Pose*:

Cuando bailo voy a sentir libertad. Llegas a clase con todos los pensamientos del día y cuando te pones a bailar desconectas de todo. Nunca he hecho ballrooms pero, a veces, he quedado con compañeros para preparar alguna coreografía. Me acuerdo de un día que quedé con Jayce para ensayar y justo me había dejado mi novio... Pensaba: ¿Cómo voy a entrenar si me estoy muriendo de pena? Y me lo pasé genial. Por ejemplo, en la serie 'Pose' podemos ver los problemas que tuvieron que enfrentar los personajes y luego en la Ballroom se evaden de todo.

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Por lo tanto, para Mónica bailar *voguing* implica evadirse de la realidad para entrar en otra a través del movimiento. Y en su caso, también le ha servido para salir de un estado emocional para entrar en otro. A lo largo de las entrevistas, podemos observar la diversidad de significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales en el *voguing* y la influencia del contexto en las que practica y difunde esta danza.

Por otro lado, Jayce Ubeta empezó a bailar en septiembre de 2018 probando un curso rotativo de *hip hop* y *locking*: *"Hip hop era lo que tenía más a mano porque estaba de moda. Por suerte, descubrí que mi profesora, Alba Campos, daba clases de más cosas y probé el waacking; me enamoré y dije esto si es para mí. Oí varias cosas de que el waacking estaba muy relacionado con otro baile: el voguing, me empecé a informar por mi cuenta y fui a unos funky training donde conocí a Anna. Aunque ya la conocía por redes. Ella estaba bailando y me metí a bailar con ella y desde ahí conectamos."*

En el caso de Jayce Ubeta vemos como el *voguing* le ha permitido crecer en el ámbito personal y artístico. Y destaca que, en este estilo, uno coge todo lo que tiene y lo pone en un trono:

"Una de las cosas del voguing es que da mucha importancia al cuerpo, cómo te presentas al público... y eso se traduce en un estilo de vida. Te coloca en un trono y yo lo siento hasta cuando camino, es proudness total. El voguing me ha servido para evolucionar como persona. Yo estaba en un punto crítico y gracias al voguing he podido crecer en varios ámbitos tanto personalmente como artísticamente. He ganado mucha confianza en mí mismo y mucha fuerza. Pienso que es un estilo que te hace coger todo lo que tienes y ponerlo en un trono: yo quiero hacer esto, me gusta hacer esto y quiero ser esto".

Entrevista personal a Jayce, 18 de junio

Jayce también menciona que la experiencia de asistir a los *funky trainings* donde conoció a Anna le dieron a entender que "todo estaba bien". En estos eventos, diferentes tipos de bailarines de

danzas urbanas se apoyan y no se juzgan entre ellos: *“En los Funky training veía mucha diversidad de bboys³⁵, voguers, poppers³⁶ y cómo se unían y disfrutaban, eso me ha dado a entender que todo es posible y está bien.”* Por lo tanto, vemos cómo la vinculación del *voguing* con otros géneros performáticos practicados en otros contextos crea una legitimación entre bailarines de distintas disciplinas, cierta sensación de “unión”, y en el caso del *voguing*, la posibilidad de que los *voguers* se expresen y muestren fuera de las *ballrooms*. Si bien recordamos que los *voguers* y, en especial, aquellos que se salen de los parámetros cisnormativos y heteronormativos, encontraron en las *ballroom* un espacio seguro donde poder expresarse, ya que fuera de estos parámetros se encontraban excluidos y estigmatizados.

En el caso de Marc, antes de empezar a bailar *voguing* hacía *drag*: *“Antes de conocer el voguing, empecé a hacer drag y eso me influenció en la forma de vestir y aceptar que si quería ponerme un body me lo ponía. Sólo lo hacía para esas fiestas o para el día del orgullo. En Madrid, también lo hice en una fiesta. Si me tenía que poner un crop top me lo ponía. Te pones la peluca, el maquillaje y ya te sientes diferente, estás en otro ‘mood’; hasta me puse otro nombre: Katara. Es un personaje de ficción, una chica que me gusta mucho”.*

En esas fiestas donde hacía *drag* descubrió el *voguing* y luego se encontró a Anna en una de ellas: *“Bailaba con mis amigas y hacíamos coreografías así más comerciales. El año pasado hice un workshop de voguing con Anna y Jayce, y me encantó. Aunque realmente conocí el voguing a partir de mis amigas drag queens. Anna vino a una fiesta de drag, vi que hacía voguing y me encantó. Entonces ella me dijo que era profe y hacía un workshop al que terminé asistiendo”.*

Marc expresa en la entrevista que el *voguing* le ha dado *“mucha seguridad, empoderamiento y aceptación de quién soy, sobre todo de la pluma, que está ‘mal vista’*. Tanto el *drag* como el *voguing* fueron dos experiencias performáticas que han aportado a Marc nuevas significaciones y valoraciones acerca de la relación consigo mismo y a explorar prácticas performáticas que han ido conformando la expresión de su identidad de género, en la que profundizaremos en el siguiente capítulo.

18. Identidades en movimiento

La corporalidad como materia donde se proyecta, se representa y se experimenta la vida social implica que el movimiento se convierta en una exploración identitaria. “La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo” (Le Breton 2010; 17). “El cuerpo es

³⁵ Término que se utiliza para nombrar a los hombres que bailan break dance

³⁶ Término que se utiliza para nombrar a los bailarines de popping

la fuente identitaria del hombre; es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace carne” (Le Breton 2010;17). Y así la danza que es “el resultado de procesos creativos que maniobran el cuerpo humano en tiempo y espacio” (Kaeppeler; 2000) se convierte en la expresión corporal e identitaria de algunos bailarines. ¿Cuáles son las posibles consecuencias de la performatividad del género en las trayectorias identitarias de los bailarines? En este análisis he considerado relevante conocer con qué estilo de *voguing* se identifican preferentemente los bailarines para profundizar en esta relación entre danza e identidad. Si cada estilo conlleva actitudes, emociones y significaciones que difieren de los demás, esto implica que el bailarín prefiera uno u otro, ya sea por cuestiones estéticas, identitarias, sensorio-emotivas...etc.

El *voguing* en sí ya se concibe como la expresión de una feminidad, por tanto su expresión ya se encuentra entrelazada con una identidad femenina particular; sobre todo en el *vogue femme*. No obstante, vemos cómo la práctica de este género tiene distintas consecuencias en los bailarines. Como ya había mencionado anteriormente, Anna encontró en el *voguing* un lugar donde ser y sentirse mujer. Las distintas experiencias corporales que ha vivido como mujer cis han provocado que, en su cotidianidad, no le guste mostrar su feminidad por miedo a ser juzgada o acosada:

“Soy mujer y me siento mujer cuando bailo voguing. En Italia siempre, desde pequeña, me tapaba el culo; hasta me compré una camiseta expresamente para ello. Entonces ahora me puedo poner tacones y puedo enseñar mi culo. También tengo un estilo muy ‘urban’; visto con ropa ancha. Estoy en paz conmigo misma. La gente me dice a veces que parezco lesbiana; obviamente no me importa y pienso que la gente es muy ignorante por pensar que solo hay un tipo de mujer lesbiana. Soy muy masculina también por cómo visto en la calle; sólo me he puesto tres veces tacones. Tengo miedo; ya he sufrido acoso callejero cuando voy vestida con mi ropa deportiva y sudada...”

Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

En un principio, cuando Anna empezó a bailar *voguing*, se decantó por el *new way*. Sin embargo, en este estilo de *vogue* influenciado por bailarines académicos, la exigencia de condiciones físicas, como la flexibilidad, es mayor. Y por otro lado, Anna lo relaciona con la delgadez y la altura como elementos clave para lucir mejor:

“Primero me gustaba más el new way; el primer estilo que conocí, pero mis rayadas mentales no me han dejado sentirme del todo a gusto porque si eres alta y delgada la forma de los movimientos se ve mejor. También empecé tarde y he perdido mi flexibilidad. Ahora no me siento lista pero me gusta mucho. Mi falta de seguridad en mí misma no se ha ido; son pequeños traumas”.

Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

Por lo tanto, terminó decantándose por el *vogue femme* aunque asegura que ella se encuentra en cualquiera de los tres estilos dándole su propia forma, movimiento y sentido:

“Ahora con el vogue femme me siento mejor, pero me falta esa parte de shade y drama. Cuando bailo por mi cuenta me siento libre. Sin embargo, yo me veo con el voguing en cualquiera de sus estilos con mi forma, mi sentido y mi movimiento; yo bailo voguing y me siento bien con el voguing”

Otro dato importante es la forma de moverse con la pertenencia a una casa. Cuando ven bailar a Anna muchas veces relacionan su forma de bailar con la de Dolores Ninja, su madre. *“Mucha gente cuando bailo ve a Dolores Ninja. Y yo nunca he tomado clase de ella. Esto es otra cosa de la pertenencia a un grupo de personas que se llama house”*. La relación de unos movimientos, de una forma de moverse en sí, con una “casa” podría interpretarse como un simbolismo que dota de sentido a una comunidad: *“El simbolismo social es la mediación por medio de la cual el mundo se humaniza, se nutre de sentido y se vuelve sensible a la acción colectiva”*. (Le Breton 2002; 182).

Noelia viajó hasta Nueva York para tomar clases de voguing y ver la escena que envolvía esta danza: *“En la escuela Urban Dance Factory aprendí un poco de waacking con Esther Bastida, pero hubo una época en la que hacía algo parecido al voguing aunque ella no sabía muy bien lo que era. Y justo hice un viaje a Nueva York y busqué clases de voguing, ya que esta danza nació allí para saber si realmente me gustaba. Imaginate el típico gueto... pues allí estaba yo. Me encantó y cuando volví a Barcelona empecé a tomar clases con Jenya Xtravanganza, y luego con Anna”*. Noelia también elige el *vogue femme* por la feminidad que envuelve este estilo aunque también se siente atraída por la elegancia del *old way*: *“Me gusta el vogue femme porque es más femenino, pero el old way también por la elegancia. Aunque en las balls siempre me he presentado en vogue femme, ahora empiezo a atreverme en old way”³⁷*.

A la bailarina de la casa Ubeta le gusta sentirse ‘sexy’, ‘mujer’ y empoderada con el *vogue femme* pero antepone la emoción que siente cuando baila como reflejo de su personalidad:

“Hay muchas formas de sentir el vogue femme. Yo cuando bailo vogue femme me siento divertida, me lo paso super bien. Hay quienes se sienten más sexys, y yo también me siento más mujer y empoderada con mis tacones pero por encima de todo me lo paso bien. Cuando me río bailando siento que expreso más que no con otra actitud porque mi personalidad es así, estoy todo el rato alegre como ves. A veces cambio el ‘mood’ pero me cuesta más. Mi estilo es más próximo al soft encant porque la forma en la que bailo es más suave y lenta, en cambio el dramatic es más locura. También soy un poco loca pero más controlada”.

³⁷ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

Por otro lado, Jayce empezó bailando hip hop pero finalmente se encontró en el *waacking* y el *voguing*: *“El voguing encaja mucho en mi cuerpo. Es un movimiento sencillo para mí. Cuando hacía hip hop pensaba madre mía... el movimiento es más pesado. Cuando empecé las clases de voguing vi que ese movimiento encajaba conmigo. Era más natural mi movimiento”*. Por lo tanto, Jayce reconoce que el *voguing* encaja con su cuerpo, es decir, la forma que adopta el movimiento en esta danza es parecida a su movimiento en la cotidianidad.

“Me siento más identificado en el vogue femme. Lo que pasa es que todo el estilo y la escena que mueve es mi escena. Es como si yo hubiera nacido en 1989 estaría allí con todas esas personas que aparecen en ‘Paris is burning’ porque yo me veo totalmente reflejado. Y la evolución natural del estilo va al vogue femme porque se ha convertido en la validación del movimiento femenino: aquí sí es válido y se celebra. Poder hacer esto y disfrutarlo es maravilloso. Es como un empoderamiento.”

La relación entre cuerpo e identidad que emana el *voguing* implica que a través de esta danza se constituya la validación de una forma de moverse que transforma culturalmente el género. En el caso de Jayce vemos como en el *voguing* se celebra y disfruta la feminidad que encarna la escena *ballroom*. Y además, describe esta experiencia corporal y dancística como una sensación de poder. La experiencia de Marc es parecida a la de Jayce: *“El voguing me ha dado mucha seguridad en el día a día; aquí estoy. Aunque todo el movimiento de las manos del voguing y moverme femenina ya era parte de mi expresión corporal antes de bailar voguing”*³⁸.

Por lo tanto, vemos cómo el *voguing* ha supuesto una legitimación de la identidad y expresión de género para ambos bailarines. En la experiencia corpórea de esta danza encuentran una expresión artística acorde con su movimiento cotidiano que influye en la percepción que tienen sobre sí mismos. Ambos reconocen que han vivido cierto rechazo social por actuar o vestir de forma femenina. Según Anna Bolin (1988), la identidad personal está estrechamente ligada a la identidad social, puesto que la autopercepción está ligada a la mirada de los otros (Mas 2015; 489). Así que, como menciona Jayce, encontrar un espacio donde se valida y celebra la feminidad en cuerpos no normativos es “empoderador”. Por lo tanto, la percepción que tienen sobre sí mismos se transforma en aceptación y orgullo.

Judith Butler en el ensayo *La teoría fenomenológica de los actos constitutivos del género* (1998) describe el género como una identidad inestable, es decir, “una identidad instituida por una

³⁸ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

repetición estilizada de actos'. Por lo tanto, "el género debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos, los movimientos y las normas de todo tipo constituyen una ilusión de un yo generizado permanente" (Butler 1998; 297). A partir de estos dos bailarines, vemos como los movimientos y los gestos tienen un papel muy importante en la conformación de su identidad. Y es que, una de las cuestiones que planteaba en los objetivos, tomando como referencia la teoría fenomenológica de los actos, es la manera en que los actos constitutivos (re)construyen el género, así como las posibilidades de transformación cultural del género. En el *vogue femme* se encarna una representación de una feminidad que, como ya hemos analizado anteriormente, parte de una idealización de lo hegemónico, pero en la repetición subversiva se crea un nuevo estilo de moverse diferente al de la feminidad hegemónica y una nueva identidad: *femme queens*. De esta forma, vemos cómo los hechos culturales no solamente son un reflejo de lo social sino que tienen una dimensión reflexiva como generadores de sentidos y valores; una dimensión performativa.

Por lo tanto, la transformación cultural del género podría encontrarse en la realización de tales actos por parte de cuerpos no normativos, y en el caso de Jayce y Marc, de individuos que no se identifican como "mujeres" pero sí describen sus movimientos y gestos como femeninos. En este caso, la desnaturalización del género se encontraría en la repetición subversiva de la feminidad; de la mujer a la *femme queen*. En la práctica dancística de este estilo de *voguing* encontramos las distintas formas de expresarse como una *femme queen*. Y también la capacidad performática de este estilo ya que, como hemos visto a partir de las entrevistas, no todos los bailarines de la casa Ubeta que bailan este estilo se definirían como *femme queen* fuera de la práctica dancística, ni lo bailan de la misma forma. Anna, Noelia y Mónica solamente experimentan esta forma de moverse e identidad en el acto dancístico. Aunque para Anna y Noelia esta práctica dancística también ha influido en la percepción de su imagen corporal y feminidad. Mientras que Mónica experimenta la feminidad como una performance ajena a su movimiento cotidiano; en un "personaje":

"Cuando bailo voguing lo siento más como un personaje en el que me meto en ese momento. En mi día a día no soy femenina, y Anna siempre me dice que bailo como un 'machorro', que me cuesta ser femenina".

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

En las experiencias de los informantes vemos cómo la historia personal de cada individuo incide en la elección del estilo en el que se desenvuelven como bailarines. También vemos cómo se sigue manteniendo la cuestión identitaria que envuelve el *vogue femme*, en su forma originaria, en la experiencia dancística que describen Jayce y Marc. Y en general, vemos cómo la feminidad, tanto en el *voguing* como en la vida cotidiana de los bailarines, toma distintas formas y expresiones. "Si ser femenina o masculina se puede actuar, podemos pensar que el género se actúa

constantemente. Por lo tanto, los actos que constituyen el género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral” (Butler 1998; 299) Y en el *voguing* encontramos la creación de una feminidad que se desenvuelve en el escenario a través de los movimientos y los gestos pero que, en el caso de Anna y Mónica, está feminidad sólo forma parte de ellas en el *voguing*, ya que en su cotidianidad se mueven y visten distinto; ambas no se consideran “femeninas”. Y por otro lado, Noelia expone en la danza su personalidad enraizada a su feminidad. A partir de este análisis podríamos sugerir que “el cuerpo es una continua e incesante materialización de posibilidades”(Butler 1998; 299). Y en la experimentación de estas posibilidades a través de la danza, los bailarines de *voguing* se han sumergido en un proceso continuo de exploración identitaria y subjetiva.

19. Performance propia

La capacidad performativa del *voguing* es inagotable. Estudiar la danza del *voguing* como performance implica considerarla en su dimensión procesual como generadora de procesos sociales más amplios en donde la agencia de los sujetos está puesta de relieve (Rodríguez; 2016). Así, el *voguing* en sí ya es una performance a partir de la cual los bailarines crean una performance propia. A lo largo de la etnografía y sobre todo en las clases de *voguing*, he podido apreciar la importancia de crear esa performance única y exclusiva que define al bailarín. Bailar *voguing* no sólo implica aprender las técnicas corporales que conforman esta danza, sino que también es necesario crear una forma particular de aplicarlas y expresarlas. Así lo describe Jayce Ubeta: “*En el voguing tienes que tomar cinco elementos, como si tuvieras un coche pero lo conduces como quieres. En el caso del vogue femme, tomas la feminidad y la muestras*”³⁹. El *voguing* se suele bailar individualmente, aunque alguna vez se haga coreografía grupal, tal y como pude ver en la *ballroom* que se celebró en Barcelona. Por lo tanto, en el plano individual, el bailarín decide cómo mostrarse y qué quiere comunicar con su danza; su propia performance. Sin embargo, los bailarines también hacen referencia a la creación de un “personaje”, que van desarrollando con la práctica y la experiencia.

En el caso de Jayce Ubeta, su performance implica tomar esa feminidad del *voguing* encarnada en su cuerpo. Según el bailarín, si no pones una parte de ti mientras bailas, no es *voguing*: “*Cuando empiezas a bailar voguing te das cuenta de que hay unos elementos que son los mismos para todos. No obstante, si no pones parte de ti no es voguing. Entonces empiezas a jugar y a poner cosas de ti. Cuando coges los elementos y le pones actitud, transmitiendo, se crea un vínculo entre*

³⁹ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

*todas esas cosas que implica que se vea maravilloso. En ese momento me di cuenta que el voguing solo no es nada, la performance es todo lo que rodea el movimiento que haces, y hace que sea interesante o no*⁴⁰.

Sin embargo, el ambiente donde el bailarín desarrolla la performance implica una serie de factores que determinarán el desarrollo de ésta: *“El ambiente en el que estás afecta mucho. Cuando entreno solo es como estoy haciendo cosas pero... veo el voguing como un baile más social y que haya ojos con los que puedas interactuar o una cámara hace que cambie el movimiento. A veces cuando bailamos en la calle hay gente que te mira mal pero me da igual, a mí me encanta mostrar que no me importa*⁴¹.

La situación donde el bailarín se desenvuelve, ya sea el escenario y las personas con las cuales comparte, determinan el desarrollo de la performance y, por lo tanto, del movimiento. Otro dato importante que menciona Jayce es la sociabilidad en el *voguing*, la necesidad de la interacción. Por lo tanto, el bailarín modula su rol en consonancia con la escena que lo envuelve y el público que lo rodea:

“El teatro o la danza exponen el cuerpo entero del actor o bailarín a la apreciación del público. La materia de creación es su propia persona, consagrada a la modulación de roles, a la multiplicidad afectiva que le ofrece la escena y las expectativas del público” (Le Breton 2010; 77).

Anna cuenta otra experiencia en la cual pudo desarrollar su personaje gracias al apoyo del público y a la poca presión que se puso ella misma:

“En la última ball del año que participé en París lo hice bien y no tengo vídeos... Llegué a la final. La gente me estaba animando mucho. Me animé en el último momento a hacer new way pero no me dio tiempo de crear un outfit, así que no pasé por ello. No tenía presión y aproveché para aprender que mi punto de fuerza es la musicalidad y estoy empezando a divertirme”.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Hasta ahora hemos podido ver, tanto por las experiencias de los informantes como en las clases de *voguing*, la importancia de crear un personaje. Sin embargo, se trata de un personaje en el que se involucra la propia persona. Aunque, según el performer, varía el grado de vinculación personal que se le da a este personaje que crea bailando *voguing*. En el caso de Anna, sus inseguridades personales todavía dificultan la creación de ese personaje cuando participa en las *ballroom*: *“En*

⁴⁰ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

⁴¹ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

realidad, tengo que aprender mucho todavía. Necesito hacer más ball. No tengo un personaje del todo porque sigo con ese trauma de físico y seguridad en mí misma. Así que en el Ball todavía no me siento buena, lista... Lo hago porque lo apoyo y me gusta pero todavía no la vivo tranquila”.

Sin embargo, en ese proceso de creación cada uno va encontrando aquel personaje en el cual se desenvuelve mejor en el *voguing*. Anna lo ha ido descubriendo a partir de las experiencias en las competiciones. Según la madre de la casa Ubeta, uno de los conceptos más importantes para bailar *voguing* es la expresión de las emociones: *“La técnica está pero si transmites sentimientos y emociones cuenta mucho más”*. Como ya hemos visto, en una *ballroom* se trata de transmitir al público y a los jueces una emoción o sentimiento que los cautive:

“Me gusta hacer reír. Estoy desarrollando este concepto desde que gané waacking: una performance divertida. No quiero ser sexy. Además soy fuerte y parezco más femme queen que ‘women’. Quiero ser exagerada y que se diviertan y se rían. Más o menos mi personalidad es más como Anna Cesareo que Anna Yang; quiero juntarlas. Quiero llegar a poner mi personalidad cuando bailo; que me vean por lo que soy, como artista y como persona. Esto es lo lindo del voguing, pongo mi personalidad. El voguing soy yo, el voguing eres tú. No es “yo hago voguing” sino “yo soy voguing”. Esto es algo que digo siempre porque se trata de attitude no tanto de técnica, solamente técnica. Hay estos que se entrenan, practican acrobacias pero hay personas que bailan y bailan. Se entrenan bailando. Hay muchos que vienen del baile y son muy técnicos y otros que vienen de la calle, que lo hacen porque les da la vida”.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

El reto de Anna es llegar a poner su personalidad cuando baila; quiere juntar su rol de bailarina con su rol cotidiano. Cabe recordar que el artista, en cualquier disciplina, “extrae la sustancia de sí mismo” (Le Breton 2010; 86). Y en el caso del teatro y la danza, conformará su personaje. Sin duda, el bailarín es un intérprete como el actor. Según Le Breton (2010; 86) la creación del actor, o de cualquier artista, “consiste en acreditar ante los ojos de los espectadores la ficción de su rol. Y él no es el mismo de una representación a otra”. El *voguing* consiste en “ser”, no “hacer”. Anna sigue manteniendo que el *voguing* es una danza que nace en un contexto donde los bailarines no bailan para entrenar y mostrar su técnica, sino *“porque les da la vida”*. Esta frase me recuerda al concepto de la danza como celebración del mundo: “una consagración del hecho tranquilo de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros, contra-don al hecho de vivir” (Le Breton 2010; 97).

Marc tiene bastante claro cuál es su personalidad en el *voguing*: *“Todavía me queda aprender mucho pero yo creo que ya sé por dónde va mi personalidad en el voguing. Yo me siento más dramatic cuando bailo voguing. A mí me sale la dramática de forma natural, la música también me lleva a eso porque son ritmos rápidos”*⁴². También menciona que el lugar donde se desenvuelve

mejor suele ser la calle: *“Disfruto mucho cuando hacemos trainings en la calle porque estoy con mis hermanos, y además es un estilo que ha nacido en la calle. De fiesta también bailo voguing pero muy pocas veces ponen vogue beat. Y supongo que dónde disfrutaré más será en la ball”*.

Por otro lado, Noelia explica las dificultades que ha tenido para encontrar su performance en el voguing, sobre todo cuando sale a una ball: *“Lo he empezado a encontrar este año... Quizás porque te fijas siempre en cómo lo hacen los demás. Por ejemplo, Sergi cuando baila es más chulo y yo soy más por mi lado. En ese sentido, el voguing es muy individualista y por eso es más duro para mí. No como el waacking donde se trata más de compartir”*. Cuando Noelia dice que Sergi (Jayce) es más chulito, se refiere a su actitud provocadora cuando baila vogue femme en una batalla, mientras que a ella le gusta más ir por su lado.

“Entonces no lo he encontrado hasta que he entendido que cuando salgo a hacer una batalla lo que quiero es pasármelo bien, ser yo, y reírme igual que como si estuviera haciendo cualquier cosa. Sí, hay momentos en los que me pongo más sexy pero hasta que no entendí que tenía que ser yo me costó. Hacía un personaje que no me salía y pensaba mucho en los pasos... un freestyle se me hacía muy complicado. La energía en el waacking es más alegre por eso quizás se me hace más fácil. De hecho dejé de bailar waacking cuando empecé con el voguing porque las dos cosas se me hacía muy difícil hacerlas. Los dos son de movimientos de brazos y es muy fácil mezclarlos, así que prefería dedicarme a una cosa u otra por separado”

Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

Para Mónica *“El vogue consiste en crearte el personaje que tú quieras”*⁴³. Y destaca que tú puedes tomar la feminidad del voguing y adaptarla a tu personalidad: *“Anna siempre dice que el personaje que te creas siempre tiene que ser el mismo. No puedes ser un día soft y otro día dramatic. Todavía tengo dudas pero pienso que en vogue femme seguro que no me siento soft como Noe. Yo me siento más bruta, no lo vivo como ella tan femenino”*.

¿Y cómo es el proceso para desarrollar esa performance? Mónica lo trabaja así: *“En las clases me voy dando cuenta de cuáles son los movimientos que más me gustan, que veo más míos, y trato de interiorizarlos por si en algún momento me toca bailar. Me gusta expresar libertad, el vogue es hacer lo que te da la gana. Te puedes poner la mano en el coño si quieres. Eres libre de hacer cualquier cosa. Alguna vez hice algún movimiento de twerk”*⁴⁴.

En la entrevista le comenté a Mónica mi experiencia en clase de Anna cuando me dijo: *“¡Cierra el pussy!”*. Momento en el cual pensé que la feminidad en el voguing tenía que ser más “fina”, como

⁴² Entrevista personal a Marc, 25 de junio de 2020

⁴³ Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

⁴⁴ Entrevista personal a Mónica, 18 de junio de 2020

me dijo Anna. Mónica considera que el *voguing*, al fin y al cabo, es una performance, y aunque haya unas características que componen esta danza y la feminidad que refleja, el bailarín puede adaptarlas a su personaje que, como en el caso de Mónica, se aleja mucho de esa finura: *“Si, en ocasiones en el vogue se toma una feminidad en la que se supone que debes ser fina. Sin embargo, como es una performance, luego puedes adaptarlo a tu personaje. Yo me siento más bruta por ejemplo, así que a mi no me pegaría hacer eso. Sin embargo, tu personaje también puede ser bien distinto a tu personalidad, lo importante es que te sientas cómoda a la hora de bailar”*⁴⁵.

Cuando los informantes hablan de “su performance” hacen referencia a una serie de factores: la emoción, los movimientos que les gustan más, la energía y la actitud, según el tipo de feminidad que deciden encarnar. En mi experiencia personal con el *voguing*, tomándola como un dato más para aportar a este análisis, Anna nos enseñó en clase los cinco elementos básicos del *vogue femme* y después nos hacía ponernos a prueba. En este ejercicio practicaba todo lo que nos enseñaba pero, poco a poco, me decantaba por aquellos movimientos que me gustaban más y buscaba la manera de enlazarlos. No he llegado a realizar un trabajo tan dedicado a la búsqueda de mi personaje en el *voguing* pero empecé a bailar de verdad cuando empecé a crearme “sexy” en los movimientos del *vogue femme*, como indicaba Anna. Y eso lo transmitía con la expresión de mi rostro, la energía de los movimientos... Sin embargo, a lo largo del tiempo, como mencionan los informantes vas adoptando aquellas características que crean ese personaje dancístico en el cual te desenvuelves mejor. Según las experiencias de este proceso creativo, vemos cómo los informantes quieren transmitir una versión de sí mismos en ese personaje que contra más parecido es a su rol cotidiano, mejor se desenvuelve.

Como ya mencionaba anteriormente, Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959) aborda la expresión no verbal, o los aspectos ingobernables de la conducta expresiva, a la que considera más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria, se maneje o no en forma intencional. En este caso, el actor-persona se exige cierto grado de control sobre la conducta expresiva, de manera que el individuo proyecte una “definición de la situación” al presentarse ante otros y mantenga un acuerdo –o una fachada de consenso– en lo referente a la conveniencia de evitar un conflicto manifiesto de definiciones de la situación (Goffman, 1991:21).

La metáfora teatral de Goffman nos da a entender que somos personajes de una obra que se presenta como la vida cotidiana. Goffman se vale del lenguaje teatral para describir las distintas estrategias expresivas empleadas por los individuos para indicar aspectos como el estatus social, por ejemplo. Y por otro lado, Butler adopta la teoría de los actos constitutivos para mostrar que los

⁴⁵ Entrevista personal a Mónica, 18 de junio de 2020

individuos, como menciona Goffman, utilizan este lenguaje expresivo para indicar su género. Por otro lado, la noción de performance cultural, retomada por estudiosos del folklore como Richard Bauman, es una herramienta para reflexionar sobre los procesos comunicativos. Bauman concibe la performance como un despliegue de competencias comunicativas, proceso donde la interacción social entre los participantes es fundamental. Según el autor, la “emergent quality of performance” surge de la interacción entre las fuentes comunicativas, las competencias individuales y los objetivos de los participantes en el contexto de una situación particular (Bauman, 1975, p. 302.). De modo que, tanto en la vida cotidiana como en el escenario, a través de una actitud, unos movimientos, los bailarines tienen la intencionalidad de comunicar ya sea una emoción, un mensaje o una identidad. No obstante vemos cómo esta danza se convierte en un laboratorio donde cada uno experimenta qué quiere “ser” y “proyectar” en el acto dancístico para crear una determinada situación.

En este proceso creativo reflexionan acerca de cómo quieren proyectarse en el escenario y qué emociones les hacen sentir mejor en el momento de la actuación. Poco a poco, cada bailarín va encontrando cuál es ese personaje; esa ficción en la que se desenvuelve. Una de las características que definen el *voguing*, desde la perspectiva de la casa Ubetta, es la creación de un espacio inclusivo donde cada uno puede “ser” quién quiera. Sin olvidarnos que, como toda danza, hay una serie de técnicas corporales y *background* cultural que el bailarín deberá conocer para pertenecer a la casa Ubetta.

A lo largo de la exploración subjetiva e identitaria de los bailarines, y de la creación de su performance (personaje propio), vemos cómo el *voguing*, sobre todo el *vogue femme*, es un puente para explorar la feminidad que cada uno expresará de forma particular, ya sea más *soft* o *dramatic*. Y también las emociones que cada uno elige sentir y transmitir. Y esa comodidad y desenvoltura en el personaje sólo se descubre a partir de la experiencia dancística. Así, desde el paradigma del cuerpo como *embodiment* (Csordas, 1999), que también es parte de los análisis sobre la performance, la noción de cultura es pensada como proceso social continuo. El *voguer* se encuentra en el proceso continuo de crear, transmitir y reproducir esta subcultura en la danza; explorando y expresándose a sí mismo en la puesta en escena.

20. A space called home: video performance en confinamiento

Durante el confinamiento que tuvo lugar entre marzo de 2020 y mayo del mismo año, algunos miembros de la casa Ubetta crearon un video performance. Cada uno grabó un vídeo en casa y luego los juntaron todos para crear esta obra. La iniciativa surgió junto al Centro Cívico de la

Barceloneta, lugar donde Anna imparte clases de *voguing*, para participar en la exposición virtual titulada “*De la identidad a la diversidad*”. Debido al encierro y la inactividad grupal que suponía la cuarentena para los *voguers*, Noelia, Anna, Jayce y Mario decidieron crear este vídeo en el cual reflexionan sobre qué implica “estar” en casa. El vídeo contiene escenas en las cuales aparecen actuando (mostrando expresiones), planos cortos de una mano jugando con un cigarrillo, de una persona poniéndose unos tacones, pero sobre todo contiene *voguing*; los bailarines utilizan las técnicas de *arms* y *hands control*. ¿Y por qué se titula un espacio seguro nombrado casa? Así lo cuenta Jayce en la entrevista:

“Realmente cada uno pusimos un poquito de nosotros. Entonces reflexionamos sobre qué significa estar en un espacio, en el que se supone que debes estar libre y sentirte bien pero hay personas que lo sienten totalmente al revés. Para algunos su casa es un espacio seguro pero para otros su espacio seguro es fuera de casa. El papel de una mujer socialmente, fuera de casa, le supone ir maquillada porque si no la sociedad se le tira encima. Por eso, el papel de una mujer cis dentro de casa es diferente del de un chico que en casa sí puede maquillarse y ponerse tacones. Es esta paradoja entre géneros y lo que implica estar seguro en casa o no, y lo mismo fuera”.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Por lo tanto, en esa paradoja entre lo que significa estar dentro o fuera de casa si eres mujer cis o un hombre que le gusta vestirse como mujer o maquillarse, reflexionan acerca de las violencias a las que deben enfrentarse ambas identidades de cara a la sociedad. Por otro lado, Anna explica cómo reflejan que la casa de una puede ser un lugar bueno o malo:

“Un sitio seguro en lo bueno y en lo malo porque yo me emborracho y lo paso mal estando en mi depresión pero estoy en mi casa. Para mí es un espacio seguro porque escapo de la vida. Para Noelia lo mismo: vuelves a casa y ya estas segura de la violencia sexual que puedes sufrir en la calle pero a la vez está tu marido en casa que te pega y ya no es tan segura”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020.

Para terminar, los *voguers* de la casa Ubeta expresan mediante los brazos una unión entre ellos, que simboliza el sentido de “la casa” en la subcultura del *voguing*: un espacio seguro. Anna lo describe así:

“Después con las manos expresamos una unión para cogernos uno al otro. Entonces los chicos empiezan a ver que no necesitan maquillarse en casa; que puedes ser un chico y salir maquillado porque tengo una fuerza detrás que me apoya”.

En las investigaciones sobre performance existe una tendencia a entenderla como un fenómeno que se produce exclusivamente en vivo. “Según los planteamientos de Singer, Bauman e incluso de los teóricos del performance art, si la performance comporta fenómenos como la interacción entre los participantes, la creación de una red de significados y la emergencia de realidades nuevas, es debido a que se trata de una instancia en vivo” (San Cristóbal 2018; 22).

Siguiendo esta lógica, la grabación de una performance sería incompleta ya que no registra las cualidades del evento en vivo. No obstante, existen muchas prácticas artísticas y sociales que emplean medios audiovisuales en su producción y transmisión, desafiando esta noción ontológica de la performance. Por ejemplo, la videodanza y el videoclip son prácticas artísticas realizadas exclusivamente para la grabación.

“En ellas los medios audiovisuales no actúan como los registros parciales de una performance, sino que colaboran directamente con su creación. Se trata de una performance que solo puede existir en el formato audiovisual, y cuya difusión a través de las redes sociales consiente la elaboración de una compleja trama de significados, generando nuevos modos de interacción entre los artistas y el público. En otras palabras, que una práctica artística no se desarrolle íntegramente en vivo, no anula su capacidad performativa de “hacer cosas” y de generar nuevas realidades” (San Cristóbal 2018; 23).

En este caso, y desde mi experiencia en la participación en un colectivo donde realizamos performances, la grabación se convierte en otro recurso para crear, ya que el formato vídeo es un medio para experimentar a través de la edición nuevas formas de “hacer cosas” y “generar nuevas realidades”. Aunque no sea en vivo, los *voguers* utilizan su cuerpo para crear, transmitir e impactar al espectador; planteándose qué implica ser mujer o ser femenina en un cuerpo no normativo y las distintas significaciones que adquiere el concepto “casa” según la historia de cada individuo. Además, tal y como explica Anna en clase, la interacción con la cámara es una de las características que hay que tener en cuenta cuando se baila *voguing*; aunque no haya ninguna cámara presente, uno debe imaginarse que todo el tiempo le están tomando fotos. Por eso, el *vogue* trata de buscar la atención de la cámara; su espectadora. Actualmente se suma la creciente presencia de las tecnologías y de la videodanza como herramienta performativa. “En nuestras sociedades, debido al desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información, los recursos electrónicos y virtuales son usados ampliamente para generar formas de expresión artística singulares que abren una amplia gama de posibilidades de creación y producción, así como de asociación con nuevas colectividades y públicos, donde el trabajo artístico toma caminos alternos” (Lachino, Benhumea, 2012; 13). Así vemos como la danza, traslada su experiencia

creativa hacia la tecnología y modifica con ello las ideas que circulan en torno a ésta y encuentra nuevas metodologías de trabajo.

21. La casa Ubeta: una familia artística

Las casas constituyen la indiscutible unidad de la comunidad *ballroom* marcada por la marginación racial y sexual y, como tales, forman relaciones familiares alternativas entre los integrantes, ante el rechazo de la familia tradicional y de la sociedad en general. Las casas son una de las bases donde se crea y se mantiene esta subcultura; una chispa de esperanza para un imaginario utópico queer que, a la vez, reproduce la institución familiar tradicional:

“Al reflejar la institución familiar tradicional, las casas vogue se convierten no solo en fuente de protección, seguridad, confianza y conocimiento, sino que su estructura misma parece dar paso a tiempos de reproducción generacional queer. Como contrapeso entre los tiempos heteronormativos secuenciales de las etapas importantes de la vida y los logros relativos a la edad, la carencia temporal de identidad de los tiempos del *voguing* confunde y usurpa de un modo positivo los imperativos generacionales y reproductivos. De este modo, la política de *voguing* abre los horizontes a futuros posibles: enciende una chispa de resistencia materializada con un imaginario utópico queer” (Mathias Klitgård, 2019).

En el contexto donde nacen el *voguing* y el *ballroom*, las casas son un refugio para la marginalización racial, sexual y de clase. Y el mayor condicionante de su exclusión social es la expulsión que sufren por parte de las mismas comunidades afroamericanas y latinoamericanas. Sin embargo, la popularización y globalización del *voguing* ha propiciado la pérdida de algunos rasgos originales: las casas funcionan mayormente como compañías de danza y sus miembros no suelen vivir juntos. ¿Y esto implica la ausencia del poder crítico en la actual *ballroom culture*? A partir de esta etnografía he podido ver y conocer qué implica ser miembro de la casa Ubeta y qué rasgos se mantienen o se transforman en la adopción de esta subcultura.

En las casas de la *ballroom*, la madre toma el rol más importante convirtiéndose en la cabeza de familia y normalmente son personas que se identifican como mujeres o *femme queens*. Además, las madres también suelen ser las organizadoras de las *balls*. En muchas familias también existe la figura del padre — en la Ubeta no hay — pero tiene una responsabilidad distinta y menos crucial para el mantenimiento de la familia; los padres suelen ser *butch queens* o *butches*. Por lo tanto, se sigue reproduciendo, en parte, la normatividad de las familias heteronormativas: “femininity and

masculinity are categories that affect how *Ballroom* members view themselves and how they are viewed by others and, in effect, dictate what roles they assume” (Bailey 2000; 124).

Anna es la madre de la casa Ubeta de Barcelona y maestra de *voguing* para sus hijos y otros que quieren aprender esta danza. No obstante, el nombre artístico de Anna es Anna Yang. ¿Y por qué no es Ubeta como el resto? Anna es madre de la casa Ubeta, pero también es hija de la casa Ninja; una *major house*. Su apellido Yang es personal pero hace referencia a la casa Ninja. La casa Ninja fue una de las primeras casas que surgieron en la escena *ballroom* del Harlem de Nueva York. Willie Ninja es uno de sus miembros más famosos a nivel internacional por su participación en el documental *Paris is burning*⁴⁶. Debido a la importancia de esta *house*, Anna es antes hija Ninja que madre Ubeta. Justamente en 2019 Anna fue nombrada hija de la casa Ninja por Dolores Ninja, su madre:

“Yo con Dolores siempre me he sentido en casa. Si entraba en la escena ballroom quería que fuera con ella. En 2017 me hizo Ubeta. Y en 2019 me hizo Ninja”

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

¿Y cómo empezó a formarse la casa Ubeta? Cuando Anna llegó a Barcelona fue conociendo progresivamente a sus hijos: *“La primera persona que conocí de la familia fue Noelia. Me enamoré. Sentí la pertenencia con ella. Desde que la vi pensé que era mía; tiene que estar conmigo. Después a Jayce que lo vi en el funky training por su cuenta. Y también me enamoré; si este empieza a estar a mi lado me va a dar y yo le voy a dar todo el amor del mundo”*⁴⁷.

Anna describe el enamoramiento hacia las personas como el hilo conductor de su vida. En este caso, cuando conoció a Jayce y Noelia sintió que quería que estuvieran a su lado. Al conocerse, ambos empezaron a bailar *voguing* y a tomar clases con ella:

“Empezaron a tomar clases conmigo y vi que les gustaba hacer esto. Tenía mi compañía Flowers donde bailábamos waacking y voguing a nivel muy queer. Y empecé a hacer este proyecto para llevarlo a fiestas como el Vogue Fest. Ellos querían estar presentes y tomaban el voguing como yo, como razón de vida. Los primeros fueron Noelia y Jayce, les hice la propuesta y me dijeron sí sin pensarlo; tuve que consultarle a Dolores, mi madre, para tener su opinión, su aprobación; y sobre todo por respeto.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

⁴⁶ ‘Willie Ninja’ en Wikipedia.

⁴⁷ Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Dolores hizo Ubeta y Ninja a Anna. Por lo tanto, existe una jerarquía por la cual Anna no podía, de repente, ser madre y crear su propia familia. Necesita la aprobación de su madre — fundamentada en el respeto — para tomar determinadas decisiones. ¿Y qué implica ser madre? ¿Qué condiciones hay que cumplir para formar parte de la *ballroom*? Según Anna tiene que haber un sentimiento de pertenencia a la danza y la comunidad para formar parte de ella; no se puede formar parte de una casa sólo por una cuestión artística y estética:

“Ser madre implica un respeto por la ballroom; por sus orígenes y por lo que es. ¿Por qué yo quiero hacer ballroom? Tienes que hacerte esta pregunta. Si la respuesta es porque quiero pertenecer a una casa no es una respuesta válida. Si es porque me gusta maquillarme y disfrazarme tampoco es una respuesta válida. Si la respuesta es que te sientes tu misma cuando haces esto o sientes lo que eres; allá sí. Y entonces la house y todo lo demás vienen con el tiempo. Algunas personas buscan familia porque no la tienen. En mi caso, mis hijos sí tienen una familia que les apoya pero conmigo tienen un respeto a mi figura; soy su madre. No soy su colega, soy su madre. Soy quién les da de comer, les da para llenarse de algo.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Como ya hemos visto, en el *voguing* se crean unas determinadas identidades que reflejan los bailarines y miembros de la comunidad. En el caso de la casa Ubeta, Anna explica también que sus hijos tienen una familia que les apoya, a parte de la Ubeta, no como en sus orígenes donde muchas personas buscaban una familia. Sin embargo, Anna es igualmente su madre, no su amiga, ya que su figura implica un cierto respeto que la madre de la casa Ubeta justifica porque *“les da de comer, les da para llenarse de algo”*. Por lo tanto, todo lo que Anna da a sus hijos, a nivel artístico y emocional implica un respeto a su figura; como si fuera su madre tradicional. En la casa Ubeta, a pesar de no ser exactamente igual que las casas originarias de la subcultura *ballroom* donde los hijos no tenían otra casa, vemos cómo sus miembros reproducen ciertas características de parentesco de la sociedad occidental en la relación madre e hijo. Aunque Anna destaca que ella tiene su forma particular de ser madre:

“Como madre soy a mi manera. Antes del voguing ya tenía hijos; un grupo de hip hop de jóvenes de 14 años. Como madre soy muy creativa; me da la vida dar la vida. No sólo me gusta enseñar a bailar sino que darles mi experiencia, darles trabajo. Por ejemplo, la oportunidad de bailar en la ballroom; para darle un sentido. Yo las creo aquí para darles ese espacio. Muchos no pueden viajar.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

A parte de ser madre, Anna también es la maestra de *voguing* de sus hijos, quien les ha abierto las puertas a esta escena. Anna destaca que no sólo le gusta enseñar a bailar sino darles su experiencia y oportunidades para que puedan mostrarse y trabajar. Estas declaraciones me han

recordado al “maestro de sentido” que menciona David Le Breton en *Cuerpo sensible* (2010): “algunos profesores de danza - u otra disciplina- dejan una huella mnémica, una exigencia íntima que desborda la práctica. En tanto superficies de proyección, instituidas en modelo, inducen cambios, restablecen la autoestima, el reconocimiento, el sentimiento de una reapropiación de la existencia” (Le Breton 2010; 29). Un maestro de sentido tiene “una actitud moral” en “una apertura de los sentidos en la cual el alumno mismo se convierte en el artesano”.

En mi experiencia como alumna de Anna, aprendí cuál era el camino para encontrar el sentido de cada uno en el *voguing*; tomando la técnica tenía que encontrarme en esa danza. La madre de la casa Ubeta nos invitaba a buscarnos a nosotros mismos con ejercicios de improvisación. Sin embargo, la exigencia de Anna en sus clases también me provocaba cierta inseguridad.

“A mí nunca me daban espacio para bailar en show o nunca me pasaban trabajos importantes; como te contaba antes. Es como en la vida de quién no tiene familia, o quiénes las familias no les apoyan. Tú quieres dar más de lo que has recibido. A mí me ha faltado mi madre artística; así que se lo he querido dar”.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Anna compara su labor como madre artística con la de las madres de las familias originarias de la *ballroom*. Según ella, en un sentido artístico, trata de darles un apoyo como madre artística a sus hijos para que crezcan profesionalmente en el *voguing*. Las madres de la *ballroom* solían ser personas que, como sus hijos, no tenían una familia que les apoyara. Así, de esta manera, Anna reproduce uno de los valores morales que caracterizaban originalmente a las madres de esta escena.

Jayce, uno de los primeros hijos, destaca la importancia del vínculo basado en el apoyo entre todos los miembros de la casa como uno de los pilares de la familia. Además, destaca que dentro de la escena cada persona tiene una concepción de lo que consiste pertenecer a una casa. Por lo tanto, en la casa Ubeta se forma un sentido de pertenencia e identidad basado en unos ideales particulares de familia y grupo:

A mí me llegó en un momento que lo necesitaba un montón y no encontraba los apoyos que necesitaba. Así que cuando entré, vine con mucha fuerza. Además fue muy guay cómo nos conocimos Anna y yo en el funky training, y cuando empecé a tomar clase con ella fue una conexión increíble; fue real como madre e hijo. También empezamos un proyecto juntos y eso empezó a crear un vínculo. Noelia, mi primera hermana, fue un apoyo muy importante y juntos crecimos como personas y artistas. Así fue creándose un vínculo en el que nos apoyamos los unos a los otros, y eso pasó solo. No es en plan vas a ser mi hijo. Y eso hizo que subiéramos una montaña hasta el punto de llegar a ser una familia. También las personas , dentro de la escena ballroom, cada una tienen una concepción distinta de lo que significa pertenecer a una casa. Y a mí

me encantó pertenecer a la de Anna porque tenemos un ideal de familia y grupo muy parecido. Así que surgió solo.

Entrevista a Jayce, 18 de junio de 2020

Así, para Jayce, formar parte de la casa Ubeta fue una oportunidad para recibir el apoyo que necesitaba para crecer artísticamente. Por lo tanto, Anna cumplió su intención de ser la madre artística de sus hijos:

“En el principio, gran parte de mi círculo no me apoyaba en mi carrera artística, por eso me ayudó pertenecer a este grupo que me dio lo que no tenía, pero al cabo del tiempo, cuando empecé a ser más successful, a salir en una revista o en un anuncio... entonces sí empezó más gente a apoyarme. Alomejor piensas que no lo necesitas pero cuando lo tienes no puedes estar sin ello.

Entrevista a Jayce, 18 de junio de 2020

Por otro lado, Noelia destaca la importancia de pertenecer a una casa para presentarse a las *balls*. En la celebración de las *balls*, donde los *voguers* se ponen a prueba, el apoyo de la casa es muy importante para bailar y desenvolverse en el escenario :

“Justo hace un año que Anna me nombró miembro de la casa Ubeta, el día de mi cumple me lo dijo. Es guay, sobre todo cuando vas a una ball, aunque yo ya me sentía hija de Anna porque quedaba para entrenar con la familia. En la Ball el apoyo de la house es muy importante, se nota la diferencia. Yo me he presentado a Balls sola... en París, por ejemplo, fuimos con Anna y cómo nadie nos conocía nos sentíamos solas en el escenario. En España el ambiente de la ball es más parecido al waacking en cuanto al sentimiento de compartir pero en París si eres de una house que nadie conoce se hace el silencio... Yo salí con ganas de llorar, prefería mirar solo”.

Entrevista personal a Noelia, 26 de junio de 2020

En la *ballroom* que se celebró en Barcelona, cuando salían los *voguers* a bailar, los miembros de las familias les animaban repitiendo el nombre de su respectiva casa. Aunque el ambiente no era tan tenso como el que describe Noelia en su experiencia en París.

Marc todavía no es hijo de la casa Ubeta pero sabe que está en proceso de serlo próximamente. El bailarín intuye que el momento de ser nombrado hijo es en una *ballroom* porque, con otros miembros de la casa, Anna lo ha hecho de esta forma:

“Todavía no soy hijo de la casa Ubeta, pero yo, junto a Guillem y Nina, que somos los últimos que hemos

llegado, somos 'up in coming', es decir, que un día Anna nos tiene que presentar como hijos y ya entramos en la kiki house. Sin embargo, quedamos y entrenamos con ellos pero supongo que cuando se haga una ball, Anna nos presentará como sus hijos porque con otros lo ha hecho así"

Entrevista personal a Marc, 25 de junio de 2020

A pesar de no haber sido nombrado hijo todavía, Marc ya siente a los otros miembros como hermanos porque ha compartido con ellos como si fuera uno más de la casa; asegura que la siente suya:

"Me gustaría ser hijo de la casa Ubeta porque la siento mía, y me llevo muy bien con mis hermanos, disfruto mucho entrenando con ellos. No es sólo el baile, también quedamos juntos y hacemos otras cosas. Y formar parte de una casa te permite conocer a más gente de otras houses de España".

Entrevista personal a Marc, 25 de junio de 2020

A parte del vínculo emocional que describen los miembros de la casa Ubeta como base de su relación, hay otros condicionantes que determinarán quién tiene posibilidades de ser hijo o no de la casa Ubeta. Mónica, alumna de las clases de *voguing* que imparte Anna, destaca que siente a Anna como una madre, aunque no sea hija, porque sabe que puede contar con ella. Sin embargo, Mónica considera que entre los que no son hijos, Anna hace favoritismos con los que bailan mejor, y eso no le gusta porque excluye a quienes tienen más dificultades:

"Anna siento que es mi madre porque puedo contar con ella pero no me incluye siempre en los planes. Obviamente, cuando solo quedan los miembros de la casa Ubeta, no estoy ahí. A veces siento que hace favoritismos con los que bailan mejor, de los que no somos hijos, y eso no me sienta bien porque somos una clase"

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Por lo tanto, la madre de la casa Ubeta tiene ciertas preferencias para ejercer como madre artística, ya que da mucha más atención a aquellos que bailan mejor. Así que uno de los condicionantes para ser hijo de la casa Ubeta es mostrar aptitudes para ser un bailarín profesional de *voguing*. La pertenencia al grupo implica tener cierto talento para poder participar en las balls y representar a la casa. En este sentido la casa Ubeta comparte ciertas similitudes con compañías de danza profesionales y no puedes ser miembro si no presentas ciertas cualidades dancísticas. Aunque cualquiera que ame el *voguing* y quiera formarse, tiene la oportunidad de asistir a las clases.

Mónica también destaca que Anna es “muy dura” en la enseñanza pero que abre las puertas al conocimiento de la subcultura *ballroom* y a la exploración de uno mismo en la danza a cualquiera de sus alumnos. En cuanto a mi experiencia como alumna, la describiría parecida a Mónica en estas dos últimas aportaciones. Durante las clases, cuando alguien no hacía los movimientos como se tenían que hacer o tardaba más en aprenderlo, en ocasiones, Anna reaccionaba con cierto enfado o con comentarios críticos, aunque también hacía comentarios positivos. Sin embargo, su posición como maestra presentaba una cierta relación de poder con la que ejercía cierta presión sobre los alumnos.

La familia Ubetta reproduce la estructura original de las casas de la *ballroom* en la figura de la madre como progenitora de la casa y los hijos como aprendices. Sin embargo, no se construye desde una necesidad de búsqueda de hogar debido a una situación de exclusión de la familia tradicional, aunque la mayoría de sus miembros sí buscan una comunidad donde sentirse aceptados y poder ser ellos mismos. Por otro lado, vemos que la danza es el vínculo que une a sus miembros y su dominio la garantía de formar parte de la familia. Y es que en la subcultura *ballroom*, la performance es “uno de los principales componentes de la casa”, ya que “no hay casas sin balls”: “Generally, the fact that there are no houses without balls means that a house has to participate in balls in order to be recognized as a house. Likewise, members’ success in performance competitions garners the house status and prestige in the community” (M.m Bailey 2013; 92)

La estructura social de las casas de la *ballroom* comparte ciertas similitudes con la comunidad hijra de la India. Ambas comunidades crean “casas” o subgrupos formadas por un maestro y discípulos. En el caso de los hijras: “A través de la extensión de las relaciones gurú-chela (maestro-discípulo) los hijras de toda la India están relacionados por un parentesco (ficticio) (Hall 1995). En el caso de los hijras, los chela, que son los “hijos”, cuando tienen la misma gurú (madre) se consideran “hermanos”. En la *ballroom* también se crea una relación de parentesco no sanguínea a través de la cual se reproducen los roles de las familias tradicionales de la cultura occidental; madre, hijo, hermano... Y la madre está obligada a tomar las riendas de la casa y cuidar de sus hijos. Sin embargo, como ya hemos visto, también cada casa decide qué valores y normas caracterizan su identidad así que, en parte, se abre la posibilidad de crear un espacio propio. De modo que, esta subcultura fundamentada en las casas expone la posibilidad de crear y redefinir la familia y la comunidad por sus miembros; encendiendo una chispa de resistencia basada en un utópico queer. Las casas de la *ballroom* reconfiguran un sistema de parentesco que cubra las necesidades, las aspiraciones y los sueños de sus miembros:

"Yet the *Ballroom* community has constructed a kinship system that attempts to fulfill the needs, aspirations, and dreams of its members within the context of their lived experiences. In so doing, however, *Ballroom* members appropriate dominant practices and experiences from which they are largely excluded, reshaping them to fit their own realities" (M.m Bailey 2013; 91).

En el caso de Jayce Ubeta, formar parte de la familia Ubeta le concedió la seguridad, la confianza y el apoyo que necesitaba para desarrollarse como artista. Y en el caso de Anna vemos cómo su intención es convertirse en una madre artística para dar el apoyo que a ella le hubiera gustado recibir durante su carrera como bailarina. Además, la coincidencia en la misma concepción de la "casa" entre los miembros de la casa Ubeta es uno de los principios que une a estos bailarines. Por lo tanto, no se entrevé ninguna relación de poder en la cual uno tome decisiones sobre los demás. Aunque, sin duda, Anna tiene el papel más importante y decisivo en este grupo.

21.1 Vogue y Flamenco

Durante el trabajo de campo previo a la pandemia tuve la oportunidad de asistir a un evento, en el que participó Jayce Ubeta, llamado "Vogue y Flamenco queer" en el bar La Federica. Jayce hizo una performance bailando *voguing* junto a una cantaora flamenca. En la página de Instagram del colectivo *Flamenco queer* pusieron la siguiente descripción para explicar qué unía a estas dos danzas:

"Ambas danzas tienen formas de desarrollarse bastante similares, así como la expresión de un sentimiento que se desarrolla en colectivo, en grupo y en familia no necesariamente biológica. Por esta razón nos reunimos hoy aquí; para vernos bailar al ritmo de la música cuerpos que quieren expresar su ser, más allá de las estructuras, más allá de lo establecido". (@muertealanorma⁴⁸). (Publicado el 29 de diciembre de 2019 en el Instagram de @flamencoqueer).

En la entrevista personal a Jayce, le pregunté acerca de esta relación de colectividad, familia y grupo que une a estas dos danzas. El hijo de la casa Ubeta considera que el arte es la herramienta creadora de esas emociones relacionadas con el sentimiento de familia: *"Yo creo que el humano cuando tiene una necesidad de familia crea ese vínculo de familia con personas que tiene cerca y el arte es algo que fomenta ese tipo de emociones. Se trata de un vínculo"*⁴⁹.

⁴⁸ Muertealanorma, así todo junto, es el nombre del Instagram de la autora del texto expuesto aquí. Se utiliza la @ para mencionar una cuenta de Instagram.

⁴⁹ Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

Le Breton (2010) menciona que las danzas tradicionales son un rito comunitario en el cual se encarna el mundo del “nos-otros” , de la comunidad y el lazo social. En este caso, vemos como el *voguing*, una danza que se consideraría como “moderna”, junto al flamenco, recuperan este sentido ritual y comunitario que caracteriza a las danzas tradicionales. Y en este caso, ese vínculo crea un mundo con otras significaciones, disolviendo su evidencia primera; resignificando el vínculo de familia. Por otro lado, los creadores de *Flamenco queer* se han inspirado en el *voguing* para crear un movimiento dancístico que sea un espacio para todos aquellos que se encuentran discriminados en la escena del flamenco por cuestiones raciales o de género :

“Me contactaron para participar en este proyecto y me pareció muy interesante porque están buscando dentro del flamenco, que es un baile con unos roles muy marcados y hasta bastante machista, racista y homófobo. Por ejemplo, no vas a ver tocadores o bailadores negros. Entonces lo que están buscando es encontrar una manera de generar un espacio para toda esta gente creando un Flamenco Queer; diverso, para todo el mundo. Están buscando disciplinas muy relacionadas con lo queer que puedan aportar al flamenco lo que le falta. Por eso han hecho flamenco drag, flamenco vogue... para conectar ambas cosas. Y en el voguing han encontrado muchos símiles con el Flamenco, ya que el Flamenco también surge de una cultura oprimida que buscaba un grito, un espacio. Y también muchos símiles en las salidas, los cantes.... A mi me gustó mucho formar parte de ese experimento”.

Entrevista personal a Jayce, 18 de junio de 2020

Mediante este proyecto, vemos como la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades y se presenta como una herramienta de lucha política; cuestionando el estatus del cuerpo, del sujeto y de los vínculos estructurales de la vida social.

22. ¿Quién se apropia de la cultura?

Los debates en torno a la apropiación cultural y los efectos de la globalización sobre las subculturas vinculadas a actividades artísticas, son recurrentes tanto en el ámbito artístico como el académico. Una de las razones es la exposición de ciertas subculturas en los medios de comunicación dominantes a nivel mundial, lo que ha supuesto la utilización de las prácticas sociales que caracterizan a estos grupos para sacar un provecho económico:

“With regard to that, it is important to situate this movement within a postmodern economic and cultural context. In his work *In A Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Jack/Judith Halberstam argues that “mainstream culture within postmodernism should be defined as the process by which subcultures are both recognized and absorbed, mostly for the profit of large

media conglomerates” (156, italics in text), and that “most of the interest directed by the mainstream media at subcultures is voyeuristic and predatory” (Chatzipapatheodoridis 2019; 2).

Además, las subculturas son resignificadas por pequeños emprendedores e intereses de la industria de la moda con el fin de (re)producirlas a gran escala y convertirlas en un producto rentable:

“In “Subcultures,” however, Hebdige argues that: As soon as the original innovations which signify ‘subculture’ are translated into commodities and made generally available, they become ‘frozen.’ Once removed from their private contexts by the small entrepreneurs and big fashion interests who produce them on a mass scale, they become codified, made comprehensible, rendered at once public property and profitable merchandise. (357, my italics)” (Chatzipapatheodoridis 2019; 2).

Recordemos que el *voguing* forma parte de la *ballroom*, una subcultura que nace dentro de una red cultural más amplia de la que forma una parte distintiva (Hall & Jefferson 1975; 66). Además, otra característica que clasifica la *ballroom* como subcultura es que “todas las subculturas derivan de la clase trabajadora”, “exhiben una forma y una estructura distintiva para hacerlas claramente diferentes de su cultura parental” y “toman forma en torno a actividades distintivas e inquietudes focales de otros grupos” (Hall & Jefferson 1975; 67).

La exposición de la subcultura *ballroom* en el documental *Paris is Burning* y el impacto internacional que tuvieron la canción y el videoclip “Vogue” de Madonna, han sido puestos en entredicho en varias discusiones académicas entre teóricos especializados en género y temáticas queer. Ambos productos culturales exponen esta subcultura y danza al mundo desde la mirada particular de Livingstone y Madonna. Asimismo, la difusión de las técnicas corporales y el reconocimiento del *voguing* como disciplina dancística han sido algunas de las consecuencias de su publicitación a nivel mundial. Al mismo tiempo, se ha puesto en la cuerda floja la reproducción de los significantes de resistencia política que encarnan los cuerpos de los *voguers* y el mantenimiento de la comunidad *ballroom*.

Algunas de las cuestiones que planteo en este capítulo son las siguientes: ¿En qué medida la apropiación de cierta subcultura en un contexto distinto al de su origen tiene un impacto negativo hacia los colectivos oprimidos que crearon el *voguing* y la *ballroom*? ¿Continúa el *voguing* encarnando un significado queer y racializado? ¿Las nuevas “casas” que se forman conservan sus redes de parentesco o son solamente compañías de baile? A partir de las entrevistas con los bailarines de la casa Ubeta he querido saber cómo se trasladan estos aspectos en su experiencia en el *voguing* y en la reproducción de esta subcultura que encarnan. No soy la primera que le

pregunta a Anna sobre estas cuestiones, así que cuando le planteo el debate sobre la apropiación de la subcultura *ballroom*, Anna tiene muy clara su respuesta:

“La apropiación es cuando tú haces algo para ganar dinero. Si yo hubiera empezado a bailar voguing para crear un business sería apropiación y, además, sería una persona de mierda. A mí me da la vida, me gusta organizar, tomo energía de esto y soy muy altruista siempre pienso más en los demás que en mí, a veces demasiado. Apropiación es aprovecharse para mí, antes hablando con Babsy hablábamos sobre ‘appropriation’ y ‘appreciation’. My mood is appreciation. Y si nadie lo ha hecho aquí, lo hago yo desde el respeto”.

Anna define la apropiación como una práctica a través de la cual sacas provecho económico de otra cultura. Además, la “madre” expone la diferencia entre apropiación y apreciación, y señala que su “mood” es la apreciación. Por lo tanto, no considera que la creación de la casa Ubeta sea un negocio del cual obtenga una recompensa económica. Aunque la impartición de clases de *voguing* sí se convierte en su medio laboral. Jayce Ubeta, el único miembro racializado de la “casa”, expone la problemática que supone que personas que no pertenecen a los colectivos oprimidos que formaron la escena en sus inicios, tomen esta subcultura desde un privilegio, quitándoles oportunidades:

“Yo creo que la apropiación es negativa cuando quita oportunidades. Por ejemplo, el voguing pertenece a un colectivo muy oprimido: personas trans y homosexuales racializados. Por tanto, en el momento en el que se le quita la oportunidad a estas personas... o aquellas que, en vez de formar parte de la cultura, la cogen y se la llevan. Yo creo que las personas que no forman parte de estos colectivos tienen que entrar como personas invitadas, no coger y decir: esto es mío. A mí también me entristece que ahora haya tanta polémica sobre esto porque está dividiendo la escena más que unirla. Me da mucha pena porque el voguing es una comunidad”

Según el bailarín, las personas que no forman parte de estos colectivos deben entrar como invitadas a la escena, tomando así un papel secundario. También lamenta que esta polémica sobre quién debe o no formar parte de la *ballroom* está dividiendo a la comunidad. Por otro lado, expone la problemática que supone la academización y capitalización del *voguing*, hecho que cierra las puertas a que sea una comunidad que acoja a personas que necesitan un espacio seguro:

“Muchas personas en lugar de crear escena han capitalizado el voguing para dar clases y lo han convertido en un baile más. Entonces no ha dado puerta a que las personas que necesitaban un espacio lo encontraran. Por ejemplo, aquí, cuando se organiza algo, la mayoría de gente viene de fuera porque todavía no se ha absorbido la escena o no lo han encontrado como un lugar seguro en nuestro país. Uno de mis objetivos es hacer crecer esta escena para poder arropar a toda esta gente”.

Para formar parte de esta comunidad, uno debe ser aceptado por aquellos que estaban antes; y esto se traduce como un acto de respeto a esta danza y subcultura. Así lo explica Marc:

“Si entras en la escena haciéndolo con respeto... Además, hay personas en Nueva York que aceptan a gente que no es racializada apoyándolos como hermanos. Por lo tanto, ni ellos lo consideran apropiación, hasta hay asiáticos que están en la escena del voguing, como Willie Ninja que es una figura muy importante que ha llevado el voguing a Asia. Mientras que respetes a los que están antes que tú, y ellos te acepten no es apropiación cultural”.

Por lo tanto, según los miembros de la casa Ubeta, la apropiación cultural, trasladada a la danza del *voguing*, se produce cuando se saca simplemente un provecho económico de esta danza sin tener en cuenta a la comunidad *ballroom* que la representa, desde sus orígenes, y quitando oportunidades a aquellos colectivos oprimidos que la crearon. Sin duda, si la *ballroom* y el *voguing* dejan de ser un espacio seguro para aquellos colectivos racializados y homosexuales que la crearon, esos cuerpos que la encarnan y la reproducen cambiarán totalmente los significantes que componen esta danza. Finalmente, Noelia también destaca la importancia de conocer los orígenes y relacionarse con personas que formen parte de la escena: “La apropiación tiene un impacto negativo si las personas que se apropian de esta danza no respetan sus orígenes. Hay muchas personas que bailan voguing y...¡hasta dan clases! pero no conocen los orígenes ni se relacionan con nadie de la escena”⁵⁰

Anna, Noelia y Mónica, las tres mujeres cis entrevistadas, también exponen una de las polémicas que las comprometen como mujeres blancas en la escena: el rechazo a personas blancas como parte de la comunidad *ballroom*: “Es como la Livingston que también era una mujer blanca que entró en la escena para grabar ‘Paris is Burning’. Sin embargo, ellos han participado y han querido, y ella les dio un espacio para hablar. Hay personas muy cerradas con la gente blanca, todo lo que haga una blanca es ‘white supremacy’, y eso no me parece justo. También hay discriminaciones entre latinos. Por ejemplo, hay blancos latinos a los que discriminan por no ser puros”⁵¹ (Cuando Anna habla de ellos se refiere a los miembros de la *ballroom* que aparecen en el documental *Paris is Burning*).

Anna considera que hay un rechazo hacia la gente blanca a partir de la expresión “privilegio blanco” y denuncia que entre comunidades latinoamericanas, por ejemplo, también se producen acciones de discriminación hacia la gente blanca. Mónica también expone esta problemática desde su punto de vista:

⁵⁰ Entrevista personal a Noelia, 26 de junio de 2020

⁵¹ Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

“No pienso que nos estemos apropiando de la cultura ballroom, sino que estamos con ella, con los mismos valores e ideas... No pienso que, por ser una mujer blanca, no pueda ponerme en su piel. Obviamente ellos han tenido que luchar más por sus derechos. En el caso de Madonna quizás se trata de fines económicos, pero en nuestro caso no es así. No estamos sacando ningún beneficio económico. Simplemente estamos con ellos”

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Mónica expone la diferencia entre “estar con ellos” y “sacar beneficio económico”. Y además está en desacuerdo con que su condición de mujer blanca no le permita “ponerse en su piel”, es decir, empatizar con las opresiones de estos colectivos. Por último, Noelia Ubeta define este rechazo hacia la gente blanca como otra forma de exclusión que se desarrolla actualmente en la *ballroom*:

“Hay cosas un poco contradictorias. No sé si te habrá contado Anna pero ahora hay gente que quiere excluir a las personas blancas de la ballroom... La creó gente de color pero yo también quiero formar parte de esto y apoyar sus luchas. Pienso que cuanto más apoyo mejor... sean blancos, amarillos... Y siendo mujer es complicado formar parte de la escena. Si sales a batallar con un chico tienes las de perder. Los jueces van a fijarse más en los chicos, y aunque tengas el mismo nivel, va a ganar él. Lo digo porque lo he visto. A veces me fastidia pero también entiendo que es así, y mi principal intención tampoco es ganar”

Entrevista personal a Mónica, 29 de junio de 2020

Noelia también expone que ser mujer en la escena también implica ciertas dificultades cuando participas en las *ballroom*, porque los jueces se fijan más en los chicos y ganan simplemente por su género. La bailarina “entiende que sea así” aunque no esté del todo de acuerdo que su identidad sea un factor que le deba perjudicar en el veredicto las batallas de *voguing*. A partir de estas declaraciones, vemos como en la *ballroom* se reproducen preferencias y actitudes discriminatorias por cuestiones identitarias. Mónica define la *ballroom* como “el mundo al revés”, una escena donde ser blanco será un motivo de rechazo en algunos sectores. Sin embargo, cabe recordar que uno de los motivos por los cuáles se originó la *ballroom* fue la exclusión que recibían los colectivos afrolatinos en los concursos de belleza homosexuales, de manera que crearon los suyos propios⁵².

Según cuenta Anna, la casa Ubeta ha recibido críticas de “chicos latinoamericanos” que dicen haber sido discriminados de la escena española. Sin embargo, ella defiende que la *ballroom* que han creado en Barcelona es un sitio seguro y apto para cualquiera. Para la madre de la casa Ubeta formar parte de la *ballroom* no es una cuestión de etnia o nacionalidad, sino de apoyar a la escena, a pesar de reconocer que como mujer blanca puede tener ciertos privilegios:

⁵² Entrevista que le hicieron “Las Dramas de Honor” a Anna Yang el 2 de abril de 2020

“Para mí el ballroom es de quién lo hace, quién lo promociona. Para mí que hayas nacido en África o Latinoamérica no significa que puedas decirme que yo no puedo pertenecer a la escena. Yo hago más ballroom que esa persona quizás. En España recibimos algunas críticas de algunos chicos jóvenes que son latinoamericanos porque dicen que no les apoyamos o que los hemos discriminado. Y nos intentan dar a conocer como racistas pero no es así, por ejemplo, Jayce, mi hijo, es cubano. La ballroom aquí es un ‘safe space’, si tú no consigues en tu vida hacer algo bueno quieres destruir lo que han hecho los demás. Yo sé lo que he hecho por el ballroom y nunca he dicho que sea de blancos. Yo sé que tengo mis privilegios como blanca, pero también soy mujer y sufro cuando camino sola por la calle. Son ganas de faltar el respeto”.

Entrevista personal a Anna, 12 de junio de 2020

Por lo tanto encontramos dos discursos que se confrontan: la crítica que reciben los bailarines de la casa Ubeta y otros bailarines de apropiarse de esta subcultura y oprimir a colectivos racializados y, por otro lado, el rechazo hacia las personas blancas desde un sector de la *ballroom* y la discriminación hacia las mujeres cis en la puesta en escena. Sin embargo, no podemos negar la existencia del privilegio blanco a nivel estructural en las sociedades contemporáneas que arrastran dinámicas imperialistas que se reproducen en la vida social. Las categorías utilizadas por los informantes (blanco, racializados, de color...), tienen sus orígenes en estas diferenciaciones:

“Definimos la blanquitud, referida a todo lo relativo a la “raza blanca”, como construcción entendida en términos históricos, sociales, políticos y culturales, y que, por tanto, no responde a causas biológicas o naturales. Su naturalización, en tanto identidad neutra y normativa, ha contribuido a perpetuar el privilegio blanco desde una presunción de universalidad, entendiendo como Otros a todos aquellos que no se integran dentro del estándar. Se entiende, por tanto, que los no-blancos poseen raza, así como una serie de especificidades que de ella se derivan, mientras que los blancos son simplemente personas” (Dyer, 1997: 1).

Por lo tanto, cuando se establecen en el lenguaje tales diferenciaciones no nos limitamos solo a características físicas como el color de la piel, la textura del cabello o la forma de los ojos, ya que son muchos los factores históricos, políticos, sociales, culturales que intervienen en dicha clasificación. También sería ingenuo pensar que la blanquitud garantiza un estatus social solo por los rasgos físicos, más bien el privilegio social se otorga debido a estas estructuras sociales donde se reproducen discriminaciones raciales. Para abordar la complejidad de este conflicto que nos presenta la escena *ballroom*, la crítica de Bell Hooks hacia “la obsesión contemporánea del Otro moreno por parte del blanco” nos sirve para comprender el resurgimiento del nacionalismo negro y étnico basado en el esencialismo:

“El nacionalismo negro, con su acento en el separatismo negro, vuelve a surgir como una respuesta a la

suposición de que el imperialismo cultural blanco y el anhelo del blanco por poseer al Otro está invadiendo la vida de los negros, apropiándose de la cultura negra y violándola” (Hooks 1996; 27).

Por lo tanto, la autora expone una mirada del nacionalismo negro como estrategia de resistencia y supervivencia frente a la apropiación cultural blanca de la cultura negra que amenaza con descontextualizar y borrar la experiencia histórica y social de los negros. Hooks también hace una crítica a aquellos intelectuales blancos que tienden a ver el nacionalismo negro solamente como un “esencialismo ingenuo, arraigado en nociones de pureza étnica semejantes a las suposiciones racistas de los blancos”. Esta argumentación sobre el nacionalismo negro podría aplicarse al rechazo hacia las personas blancas en la *ballroom* por parte de personas racializadas, aunque sería imprescindible conocer los motivos que fundamentan esa disconformidad.

En la clase online de *vogue femme* que impartía Anna Yang el 8 de mayo de 2020, surgió la temática de la apropiación en la charla que normalmente hacíamos antes de empezar a bailar:

“Anna reconoce que en Los Ángeles, por ejemplo, no hay kiki balls porque el nivel suele ser más alto. También surge el tema de la apropiación cultural. La madre nos cuenta que su hermana vive en Nueva York y le explica que allí los profesores de voguing suelen ser personas racializadas. —Si yo fuera a enseñar voguing allí, me odiarían— , añade. Una de las alumnas pregunta por bailarines de Tailandia y otros países asiáticos que dicen que hacen voguing, aunque suelen fusionarlo con otros estilos. Anna considera que eso es una apropiación cultural porque toman unos movimientos que provienen de una escena y una cultura y hacen dinero con ello. ‘Si haces voguing solo por dinero es apropiación’, le responde Anna. La madre cuenta que ella forma parte de la escena; pertenece a la casa Ninja, una de las más legendarias. Sin embargo, no ha querido usar el nombre de Ninja para darse prestigio y ganar más dinero para promocionarse: “Cuando entras en una casa se estipulan una serie de normas”. La madre de la casa Ubetta destaca que ella invierte más dinero en el voguing del que gana. Su objetivo es contribuir para la escena, no sacar beneficio de ella”. (Diario de campo, 8/05/2020)

Me inquietó que en Nueva York el *voguing* haya resistido a la apropiación cultural por otros colectivos que no son afroamericanos o latinos, así que en la entrevista le pregunté a Anna por esta cuestión y el rechazo hacia los profesores que no son afrolatinos: *“Una cosa es Europa y otra es ir allí. Si hay respeto, la Ballroom es muy inclusiva. Hay miedo porque te ves que todos son negros pero se puede probar”*⁵³. Por lo tanto, Anna rectifica lo que dijo en clase dejando la puerta abierta a la posibilidad de ser aceptada por los colectivos afro-latinos de la *ballroom* neoyorkina.

Por un lado, la madre de la casa Ubetta considera que, donde se origina la escena, ésta se mantendrá en manos de quiénes la crearon, pero que en Europa u otros lugares llega como algo nuevo, y eso ya establece una diferencia. Por otro lado, considera que la *ballroom*, a pesar de todo, es inclusiva así que cuando le comento lo que dijo en clase, lo aclara mostrando la escena más

⁵³ Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

abierta a cualquier persona. Otro dato importante que aporta Anna en la entrevista, para conocer la escena *ballroom* europea, es el hecho de que fueron mujeres cis y blancas quiénes desarrollaron esta subcultura en este continente. A primera vista, resulta sorprendente que no sean personas de los colectivos que originaron esta subcultura quienes la impulsan primeramente en Europa:

“A mí la gente de la ballroom me respeta, Archi es mi padre, Willie Ninja. Hoy mi casa Ninja ha publicado un post que decía: ‘Estamos todo unidos por lo mismo’. Y en un reality de la ballroom, ‘Le gendery’, decían que nuestra casa ha sido representada por cinco mujeres CIS blancas, que ellos han querido esto y todos os apoyamos. La diosa del ballroom dijo que el ballroom es para todas. Y que estas mujeres habían apoyado y dado a conocer el ballroom por todo el mundo, dándoles las gracias. He llorado varias veces viéndolo. A veces siento que no me quieren pero la gente que me ha hecho sentir eso no es parte de la ballroom. En Europa ha nacido gracias a las mujeres cis pero lo han hecho desde el respeto total y estas personas han tomado clases de gente de la ballroom. Si ellos no hubieran querido que las mujeres blancas formaran parte de la escena, no les hubieran dado clase. Hay gente que no lo acepta pero todas las houses tienen su chapter. ¿Por qué una House de Nueva York tendría una chapter en España sabiendo que la mayoría somos blancos?”⁵⁴

Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

Cuando Anna hace referencia a una *chapter* se refiere a que algunas casas de Nueva York tienen una extensión de su familia en otros países, en este caso, la casa Ninja en España. Por lo tanto, vemos cómo hay una cierta controversia ya que, por un lado, la casa Ubetta ha recibido críticas pero, por otro lado, desde la escena *ballroom* originaria a través de la cuál Anna está conectada por la House of Ninja, vemos como desde la escena han felicitado y agradecido a las mujeres cis blancas que han dado a conocer la escena internacionalmente. Anna puntualiza que todas esas mujeres han tomado clases de personas pertenecientes a la *ballroom* y eso ya implica una aceptación.

Sin embargo, en el caso del *voguing*, su difusión mundial a través de la industria *mainstream* ha tenido lugar en la imagen de Madonna; una mujer blanca. ¿La canción y la aceptación del *voguing* hubieran tenido el mismo impacto si hubiera sido una artista racializada? Para Bell Hooks, autora afrofeminista, Madonna no ha roto con ninguna dinámica supremacista blanca y patriarcal, sino que las ha perpetuado:

“Speaking about Madonna’s cultural transactions with the African American culture and her seemingly subversive gender politics in the early 1990s, hooks has argued that “Madonna is not breaking with any white supremacist, patriarchal status quo; she is endorsing and perpetuating it”

⁵⁴ Entrevista personal a Anna Yang, el 12 de junio de 2020

(163, italics in text). The critic has also added that Madonna's 'white girl' profile "is that position of outsider that enables her to colonize and appropriate black experience for her own opportunistic ends even as she attempts to mask her acts of racist aggression as affirmation" (159)" (Chatzipapatheodoridis 2019; 9)

Hooks considera que Madonna se aprovechó de esta experiencia afroamericana y latina para sacar un beneficio económico. Así que para Hooks fue totalmente un acto racista. Sin embargo, Anna Yang no opina lo mismo:

"Madonna es una artista y desde el principio quiso hacer una canción sobre el voguing. No hizo un álbum completo sino una canción. Ella quiso hablar de lo que empezaba a ver en las discotecas para hacer su trabajo. Es una artista, no es una loca que ha dado a conocer el voguing. No creo que sea apropiación. También ha sido apoyada por la escena. Ella pagó a los bailarines"

Entrevista personal a Anna Yang, 12 de junio de 2020

Desde el punto de vista de Anna, Madonna como artista tomó el *voguing* como una inspiración para visibilizar a través de una canción lo que empezaba a ver en las discotecas. También añade el hecho de que fue apoyada por la escena porque contrató a algunos bailarines que formaban parte de la *ballroom* y su trabajo fue remunerado:

"Not only did Madonna draw from the scene to produce the song and the video of "Vogue," but, notably, she hired prominent ballroom figures, such as Jose and Luis Xtravaganza, to choreograph and assist her in her 1990 Blond Ambition World Tour as evidenced in the Truth or Dare documentary (Keshishian)" (Chatzipapatheodoridis 2019; 5)

Sea un acto racista o no, Madonna popularizó el *voguing* a nivel mundial. Y, hoy en día, la imagen y el nombre de la artista siguen representando esta danza en los medios de comunicación; invisibilizando a los colectivos afroamericanos y latinos que formaron la escena. Un ejemplo es el artículo que escribió El Periódico sobre el día que aparecieron en la primera clase que tomé de *voguing* con la casa Ubeta. El artículo fue titulado: *"Voguing": baila como Madonna*. De modo que, nombrar a Madonna en el título del artículo se utiliza como estrategia sensacionalista para captar la atención de los lectores: "El sensacionalismo es la tendencia a presentar los hechos y las noticias de modo que produzcan sensación, emoción o impresión" (Diccionario Enciclopédica Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.). Las industrias culturales tienen un papel importante en la invisibilización de tales colectivos y en recurrir, preferentemente, a personajes icónicos, como Madonna en este caso. Como argumentaba Hebdige (2005), las subculturas son codificadas y reconfiguradas para que sean un producto consumible y, en este caso, presentar el *voguing* como

“el baile de Madonna” vende mucho más que relacionarlo con el movimiento queer afroamericano y latinoamericano.

Durante el trabajo de campo con la casa Ubeta me he cuestionado por qué no hay prácticamente personas racializadas en la escena barcelonesa. Cuando asistí a la *ballroom*, a parte de Jayce, no vi a prácticamente personas no-blancas subir al escenario. Le planteé esta pregunta a Noelia Ubeta y me comentó que una de las causas es que la escena española todavía es muy joven: *“Aquí en España la escena del voguing no tiene ni 10 años. Igualmente la población negra que hay aquí no está en la escena. En París hay más población negra y fueron de los primeros en Europa que acogieron la escena”*⁵⁵

Precisamente fue la House of Ninja, la casa legendaria a la que pertenece Anna, la que difundió el movimiento del *voguing* en Francia: “the House of Ninja, the collective originally created by Ninja himself in New York City, helped to diffuse the vogue movement in France and, by extension, establish the Parisian scene” (Chatzipapatheodoridis 2019; 3).

En cuanto a la pregunta que planteaba como introducción a este capítulo, sigue siendo complejo definir quién se apropia de la cultura cuando se trasladan ciertas prácticas culturales — como el *voguing* y la *ballroom* — a un contexto distinto con unos actores que entran en contacto con esta danza y esta comunidad, en un principio, desde un interés artístico. Sin embargo, la escena barcelonesa, que he podido conocer, y la española, según me han contado los informantes, siguen siendo grupos que acogen y representan la comunidad LGBTQ+ y que, mediante “las casas”, siguen reproduciendo la estructura y los valores que formaron la escena *ballroom* en Estados Unidos. Aunque, a partir de las entrevistas, también hemos podido conocer las disputas que ponen en cuestión la inclusividad de la escena *ballroom*. Tanto por las críticas que ha recibido la casa Ubeta por parte de colectivos latinoamericanos, como la exclusión que denuncia las mujeres de la casa Ubeta a quienes no son racializados o no pertenecen al colectivo LGBTQ+.

Y por último, otra consideración que surge a raíz del análisis de la casa Ubeta y la escena *ballroom* en Barcelona es la falta de diversidad de género; teniendo en cuenta las seis identidades de género que se presentan en la *ballroom*⁵⁶. Sin embargo, en la casa Ubeta hay personas que se identifican como queer o homosexuales pero que no utilizan la terminología de la *ballroom*.

8.1 Cuerpos políticos y danzantes

⁵⁵ Entrevista personal a Noelia, 26 de junio de 2020

⁵⁶ Revisar el apartado “Estructura de la ballroom” en la página 25 de esta etnografía.

Otra cuestión que planteaba al inicio de la presente etnografía es si la globalización de esta subcultura ha supuesto una ausencia de significación política queer en los cuerpos que danzan *voguing*. En esta línea, Bell Hooks argumenta que la significación política y crítica del *voguing* con las estructuras normativas se perdería en el momento en el que su potencial se reduzca solamente al espectáculo:

“In this light, vogue’s shared queer politics fails to radically challenge normative structures due to the fact that its critical potential has been reduced to a spectacle. It can be argued that spectacle may be political insofar as its aesthetics stand critical towards the structures that perpetuate dominant ideologies, in particular those functioning within a white supremacist patriarchal and commodity culture, as bell hooks would argue” (Chatzipapatheodoridis 2019;10).

A lo largo de este estudio con la casa Ubeta, este grupo de bailarines han expresado la importancia de la performatividad en sus trayectorias personales e identitarias que experimentan a través del *voguing*, así como la intención de crear una comunidad inclusiva que apoye las luchas contra la discriminación hacia los colectivos LGTBQ y racializados; aunque algunos miembros no pertenezcan a ninguno de estos. Además, la presencia de mujeres en la familia también ha puesto sobre la mesa la lucha feminista. Un ejemplo sería la performance que hicieron durante el confinamiento que he analizado en el apartado 6.1 de este trabajo.

A pesar de los procesos de globalización y comercialización de las subculturas que pretenden reproducirlas como meros productos fijos, el *voguing* continúa enseñándose y reproduciendo en algunos grupos, como la casa Ubeta, desde una mirada inclusiva, apoyándose en las luchas políticas que emanan de sus orígenes: la celebración de la feminidad y la lucha identitaria anti-heteronormativa:

“The queer language of vogue—becomes a time-resisting mark that is and will be acknowledged for what it is, acquiring the referential status as an era-traversing signifier. In fact, if there is anything political about the meaning of style(s) lies exactly in their ability to evade and resist a total cultural annihilation” (Chatzipapatheodoridis 2019; 3).

La cultura dominante, en este caso la cultura occidental, trata de definir y contener todas las demás culturas dentro de su rango inclusivo. Sin embargo, “otras configuraciones culturales entrarán en lucha, buscarán modificar, resistir o incluso derrocar su reinado — su hegemonía” (Hall & Jefferson 1975; 65). Como ya hemos analizado anteriormente, la creación de la subcultura *ballroom* nace para hacer frente a la exclusión racial, de clase y de género que sufren sus miembros en la cultura dominante. A pesar de que las industrias culturales han invisibilizado, en cierta medida, a la escena

de la *ballroom*, el sentido de resistencia política permanece en los cuerpos de estos individuos que siguen reproduciendo esta danza; buscando un espacio donde expresarse, experimentar y celebrar aquello por lo que se les excluye en la cultura dominante. Por lo tanto, la pluralidad ilimitada de posibilidades de ser y estar en el mundo en ese despliegue de movimientos que ofrece la danza y, en esta caso el *voguing*, ponen en cuestión la normatividad sexo-genérica que se le atribuye al cuerpo. Como ha señalado Le Breton (2010; 111) la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo y, por tanto, sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que se encuentra amenazado por todas partes.

En el arte del movimiento, en la danza sobre cómo queremos ser y cómo queremos que nos vean. En esos cuerpos que cuentan historias. En esos cuerpos que resignifican fuerzas sociales, históricas y culturales que los atraviesan y que reformulan los sentidos y emociones que experimentan. En esos cuerpos se manifiestan resistencias políticas que señalan la fragilidad de las estructuras y la búsqueda del sentido de la existencia: aquello que les da la vida. Cuerpos que se resisten a ser dominados y buscan en esta danza la ocasión de autodenominarse.

23. Consideraciones finales

A lo largo de este viaje etnográfico en la danza del *voguing* y la escena *ballroom* con los bailarines que forman la casa Ubeta, se ha prestado una especial atención al papel que juegan la danza y el cuerpo en sus trayectorias personales e identitarias. Se ha investigado acerca de la capacidad performativa de la acción humana a través de la experiencia corporal. Por eso, se ha focalizado gran parte del análisis en las prácticas dancísticas de los bailarines para comprender los sentidos que les dan a través de las entrevistas, la participación observante y la encarnación de la experiencia dancística. Mientras que, desde un distanciamiento, he podido delimitar los rasgos particulares y comunes que caracterizan a este grupo, y cómo responden a determinadas lógicas/estructuras subyacentes que los organizan.

Una de las consideraciones más destacadas de este trabajo es la importancia que ha tenido mi experiencia encarnada en la comprensión de los distintos sentidos que caracterizan el *voguing*. Sobre todo me ha ayudado a entender cómo se crea y se expresa la exageración de la feminidad de las *femme queens*. En esta experiencia encarnada descubrí la importancia de comprender el sentido de los movimientos para transmitirlos; su correcta ejecución se da cuando crea alguna sensación ante aquellos que observan al cuerpo danzante. La danza es un acto de comunicación. Por lo tanto, el cuerpo se mueve en un acto de conciencia con la intencionalidad de decir algo, de contarnos historias; rompiendo con la dualidad cuerpo/mente.

Aprendí que el *vogue femme* se expresa generalmente mediante una elegancia y feminidad “exagerada” marcada por una serie de técnicas corporales acompañadas de una actitud elegante o dramática. Aunque a lo largo de estas páginas hemos podido ver que, según el bailarín, las emociones otorgadas a los movimientos son diversas y dinámicas. A pesar de que existen una serie de significaciones que caracterizan a un estilo u otro, cada bailarín tiene la posibilidad de desarrollar sus propias significaciones acomodándose en esas técnicas corporales. Además, a partir del conocimiento de los orígenes del *vogue femme* y la encarnación de esta danza pude entender cómo en la repetición subversiva de la feminidad se construyeron una serie de movimientos mediante los cuales se creó una identidad propia de la *ballroom: la femme queen*.

Aunque el cuerpo lo exprese mejor que las palabras, la creación de esta identidad a partir de este estilo dancístico expone el carácter subversivo y performático del género plasmado en una actitud y una serie de técnicas corporales. La feminidad hegemónica, como punto de referencia, deriva a una multiplicidad de formas y sentidos de expresión que, en este caso, suelen tender hacia la exageración. Esta creación nos invita a pensar cómo se constituye el género a partir de una serie de actos constitutivos y las posibilidades de subvertirlo. Aunque también nos advierte de que una comunidad y una danza que transforma la heteronormatividad y la cisnormatividad que acechan al cuerpo, a la vez, reproduce en sus bases valores de la ideología de la cultura dominante como la belleza, el consumo y el privilegio. No obstante, como se ha podido conocer en esta etnografía, los bailarines son sujetos-agentes que deciden qué valores y sentidos quieren encarnar.

Doy por hecho que, sin mi experiencia encarnada en el *voguing*, me hubiera sido muy difícil comprender la feminidad de la *femme queen* y los movimientos que definen esta identidad. Y también las diferencias entre los estilos de *voguing* y las actitudes que expresan. Por lo tanto, como etnógrafa reivindico la importancia de adentrarse en la prácticas sociales, y sobre todo corporales, de aquellos grupos que investigamos. Y es que a partir de esta metodología se ha podido profundizar en la dimensión subversiva de esta danza, sobre todo en el *vogue femme* para comprender en qué se diferencia de la feminidad hegemónica, tanto en el sentido como en la expresión.

Debido a las inquietudes puestas en este trabajo acerca de la interrelación entre género, danza y cuerpo, se ha focalizado la investigación en el *vogue femme* por las características que lo conforman, ya que este análisis, surgió, en gran parte, a partir de la práctica encarnada de esta danza. No obstante, un trabajo focalizado mayormente en el *new way* o el *old way* también podría sugerir otras líneas de análisis en el estudio de la danza y el cuerpo.

A partir del aprendizaje corporal, los *voguers* han creado una performance propia a través de la cual han dialogado con sus cuerpos desde el proceso creativo; tanto con su cuerpo danzante como con su cuerpo cotidiano. Y no menos importante: con aquellas emociones que se inscriben mejor a su cuerpo y que deciden transmitir como parte de su identidad. El sujeto, tanto en su condición de bailarín como en su vida cotidiana, es un actor que busca mostrar una parte de sí mismo a los demás porque, en ambas situaciones, se enfrenta a la apreciación de un público, haciendo un uso inconsciente o consciente de la modulación de roles que puede encarnar. Por lo tanto, retomando a Butler, hemos visto cómo a través de las experiencias de los bailarines, el cuerpo no es una identidad en sí misma, sino una “continua e incesante materialización de posibilidades”. Y como la identidad se reconstruye en ese proceso continuo de experimentación en la danza del *voguing*. Por lo tanto, uno de los objetivos de este análisis ha sido tomar los movimientos corporales, y en este caso la danza, como uno de los medios de expresión más importantes para ahondar en la doble condición productiva y reproductiva del cuerpo, que puede tanto reflejar cómo transformar la cultura. Y así destacar el carácter activo y transformador del arte en movimiento.

En la creación de la propia familia, una de las bases de esta subcultura que la familia Ubeta trata de reproducir, vemos cómo el cuerpo y la experiencia de ser-en-el-mundo de estos bailarines a través del *voguing* ha implicado su participación en la creación de sus vínculos, su entorno y en la conformación de su “yo”. Desde la perspectiva del *embodiment*, el cuerpo en su función de ser-en-el-mundo se convierte en la condición existencial de la cultura y el “yo”. La familia Ubeta reproduce la estructura original de las casas de la *ballroom* en la figura de la madre como progenitora de la casa y los hijos como aprendices. Sin embargo, no se construye desde una necesidad de búsqueda de hogar debido a una situación de exclusión de la familia tradicional, aunque la mayoría de sus miembros sí buscan una comunidad donde sentirse aceptados y poder ser ellos mismos. Por otro lado, vemos que la danza es el vínculo que une a sus miembros, y su dominio la garantía de formar parte de la familia.

El traslado de estas prácticas sociales y dancísticas a un contexto distinto al de su origen abre una serie de debates sobre cómo reproducir esta subcultura en relación a la inevitable resignificación de ciertos valores y prácticas en cada cuerpo. Y las polémicas que surgen en la comunidad *ballroom* sobre quién puede o no representarla. La casa Ubeta expone una serie de temas que dejan abierta una posible línea de investigación sobre todo en cómo las industrias culturales o la globalización de ciertas prácticas que las reducen a meros productos consumibles puede suponer la invisibilización de las luchas raciales, como se ha podido ver en el caso del *voguing*. Sin embargo, a lo largo de este estudio, los bailarines e informantes han mostrado la intención de crear una comunidad inclusiva que apoye las luchas contra la discriminación hacia los colectivos LGTBQ y racializados; aunque algunos miembros no pertenezcan a ninguno de estos. Además, la presencia de mujeres

en la familia también ha puesto sobre la mesa la lucha feminista. Por lo tanto, estos cuerpos danzan para manifestar tanto luchas políticas que emanan de los orígenes de esta danza, como la celebración de la feminidad y la lucha identitaria anti-heteronormativa, como las luchas que atraviesan a cada individuo.

En esta profusión de luchas individuales y colectivas encontramos la búsqueda de vías de expresión como la danza para manifestarlas y darles un espacio a través de los cuerpos que abra la posibilidad a la creación de nuevas subjetividades. Sin duda, esta etnografía ha sido el camino para indagar en las relaciones de poder-resistencia que producimos como sujetos-agentes dentro de las sociedades contemporáneas. Y en la danza como materialización de realidades socio-culturales e históricas, y como vía de escape de ellas; poniendo en duda todo acto que regula los cuerpos a partir de la posibilidad de crear una situación que abra un espacio de búsqueda y experimentación del sujeto y la identidad.

Cabe reconocer que la pandemia del coronavirus ha supuesto un reto y, sin duda, ha dificultado la creación de vínculos con otros miembros y asistentes de las clases que imparte la casa Ubeta debido a la tecnologización del último período del trabajo de campo. De modo que, tomando en cuenta todas las temáticas propuestas en el presente trabajo, se podría seguir trabajando con la casa Ubeta o con otras casas de la escena *ballroom* para seguir creando conocimiento acerca de esta subcultura que sigue transmutando nuevas formas de ser y estar en el mundo mediante la manifestación artística de la danza, que sigue aportando la sal necesaria.

24. Bibliografía:

Aschieri, P. Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación*. Patricia Aschieri (UBA-UNTREF).

Bailey, M. M. (2014). Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. *Gender, Place & Culture*, 21(4), 489-507.

Bailey, M. M. (2013). *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press.

Berti, F. (2010). Sensacionalismo y amarillismo en los medios de comunicación. *Creación y producción en diseño y comunicación*, 2(1), 43-45.

Bourdieu, Pierre. *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 527-543 (primera edición en francés: 1993).

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 296-314.

Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European journal of American studies*, 11(11-3).

Citro, Silvia; Aschieri, Patricia y Mennelli, Yanina (2011). "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial". En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 25 N.º 42 pp. 102-128. Texto recibido: 16/02/2011; aprobación final: 03/10/2011.

Citro, S., & Aschieri, P. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos.

Cooper, C. (2004). *Sound clash: Jamaican dancehall culture at large*. Springer.

C.Sordas, (1999) "Embodiment and Cultural Phenomenology" en G.Weiss and H.F Haber. *Perspectives on Embodiment*, Routledge, New York. pp 143-162

Csordas, T. J., & Harwood, A. (Eds.). (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self* (Vol. 2). Cambridge University Press.

DYER, R.. White. Nueva York: Routledge, 1997.

Esteban, M. L. (2004). Antropología del cuerpo. *Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 26-27.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo xxi.

Foucault, M. (1976). Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber. *Curso en el Collège de France, 1977*.

Galarza, E., & Luz, M. (2004). Antropología encarnada. Antropología desde una misma.

Goffman, E., Perrén, H. B. T., & Setaro, F. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (No. 302 G6). Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, S., & Jefferson, T. (Eds.). (2014). *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Traficantes de sueños.

Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Vol. 28). Universitat de València.

Hebdige, Dick. "Subculture." *Popular Culture: A Reader*. Ed. Raiford Guins and Omayra Zaragoza Cruz. London: Sage, 2005. 355-371.

Hooks, B., & Mansour, M. (1996). Devorar al otro: deseo y resistencia. *Debate feminista*, 13, 17-39.

Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Cenidi Danza/INBA.

Jordi Mas Grau (2015) *Transexualidad y transgenerismo. Una aproximación teórica y etnográfica a dos paradigmas enfrentados*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXX, n.o 2, pp. 485-501, julio-diciembre 2015, ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457, doi: 10.3989/rdtp.2015.02.009

Lachino, H., & Benhumea, N. (2012). Videodanza. De la escena a la pantalla.

Le Breton, D., & Zan, A. M. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales Pesados.

MAUSS, M. [1934] (1991) "Técnicas y movimientos corporales", en Mauss, M. Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos (p. 337-356)

Mazzone, G. B., & Peressini, G. (2013). Voguing: Examples of performance through art, gender and identity. *trans. R. Branchesi*, *Mantichora, Rivista Annuale*, 9&10, 108-24.

Rodríguez, M. (2014). Performance en Antropología: contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación. *Revista de la Escuela de Antropología*, 20.

Pérez, E. (2016). The ontology of twerk: from 'sexy'Black movement style to Afro-Diasporic sacred dance. *African and Black diaspora: an international journal*, 9(1), 16-31.

Rodríguez, M. (2014). Performance en Antropología: contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación. *Revista de la Escuela de Antropología*, 20.

Soley- Beltran, Patricia (2010) *Cuerpos ideales. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de las modelos de moda*. Quaderns (2010) 26, pp. 107-134. ISSN 0211-5557

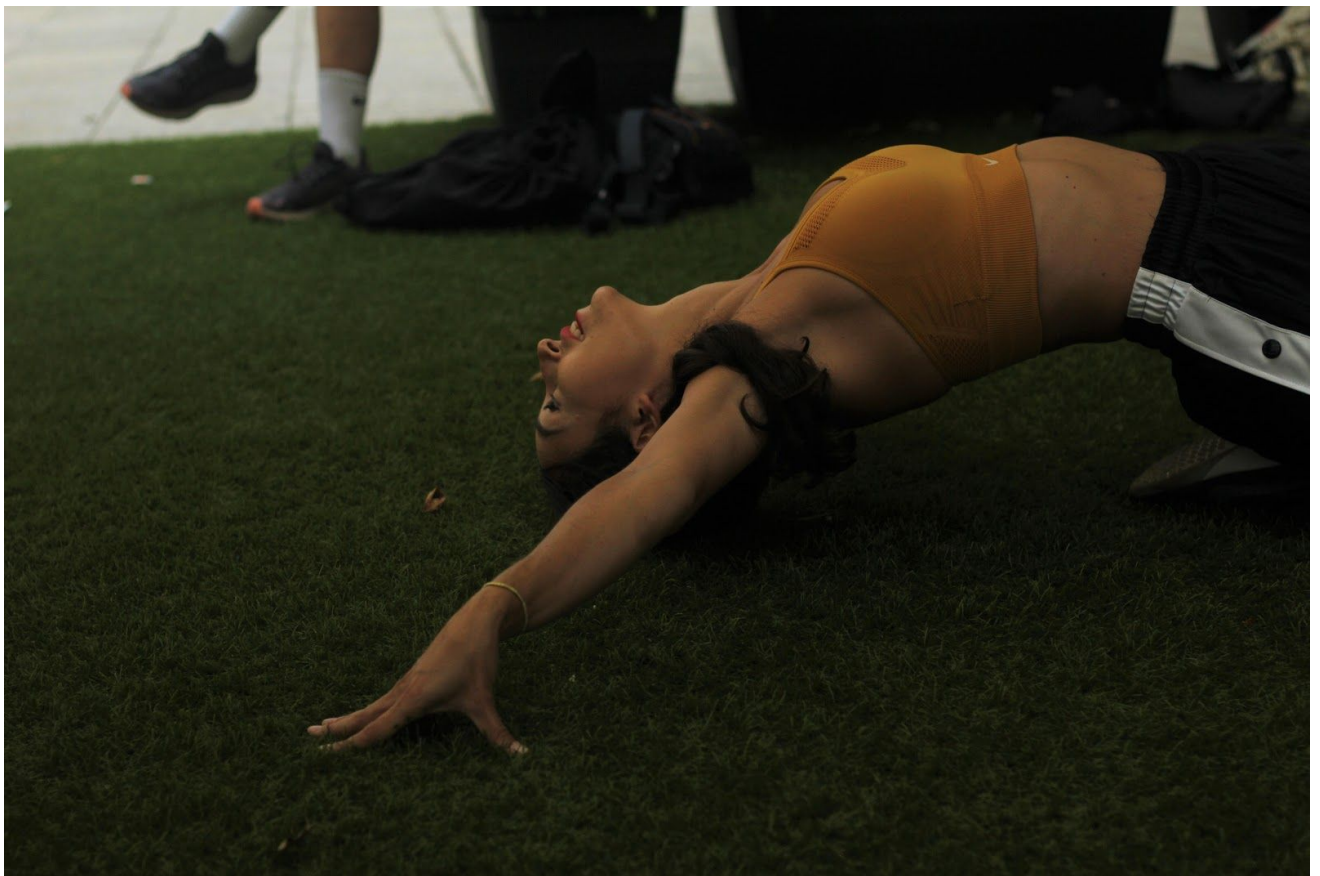
Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis. Revista Latinoamericana*, (28).

Susman, T. (2000). The vogue of life: Fashion culture, identity, and the dance of survival in the gay balls. *disClosure: A Journal of Social Theory*, 9(1), 15.

Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.

25. Anexo: fotografías de un día de entreno en el CCCB

El 28 de agosto de 2020 tuve la oportunidad de reencontrarme con algunos de los miembros entrevistados de la presente etnografía en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Le propuse a Anna Yang, la madre de la casa Ubeta, de hacerles unas fotografías para devolverles del algún modo su participación en el trabajo, y así también mostrar los cuerpos que han hecho posible esta investigación. Ese día también tuve la oportunidad de conocer a otros alumnos de la casa Ubeta. Y justamente el entrenamiento era de *vogue femme*:



Alumna de la casa Ubeta practicando la postura “dip” característica del vogue femme.





Alumna practicando la técnica del 'Duck walk' del vogue femme

Anna enseñando *vogue femme* a sus hijos y alumnos





Guillem y Jayce Interactuando con la técnica corporal "arms control":



Jayce Ubeta practicando vogue femme:

Cuando Jayce bailaba, interactuaba con la cámara buscando la mirada:

“Siempre que bailamos voguing hay que imaginar que estamos rodeadas de fotógrafos en todos lados; por lo tanto hay que crear una silueta que haga el cuerpo bonito desde todos los lados”. (Diario de campo, 9 de marzo de 2020)



